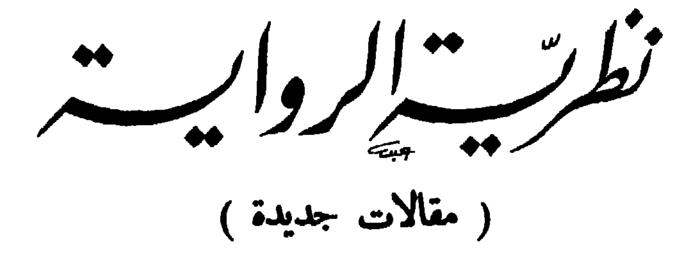
جون هالبرين

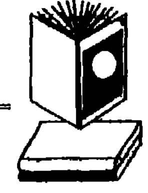


نظرية الرواية

(مقالات جديدة)

ترجمة

محي الدين صبحي



منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي

دمشق - ١٩٨١

العنوان الاصلي للكتاب :

The Theory of the Novel
New Essays
Edited by
John Halperin
University of Southern California

New York
Oxford University press
London 1974 Tornto

النوع الأدبي في حياتنا

نظريـــة الروايـــة
مقدمـــة نقديـــة

جون هالبرين

غادر المسيح منزله وهو في الثانية عشرة . وكان عمر الشعر آنذاك يعد بآلاف السنين ، أما عمر المسرحية فيُعد بالمئات . غير أن مرحلة ولادة الرواية لم تبدأ إلا بعد ذلك بألف وخمسمائة عام. لهذا لا ندهش ، وقد اجتزنا ثلاثة أرباع القرن العشرين ، من أن نجد أنفسنا بازاء هيكل متعاظم وان كان ما يزال صغيراً نسبياً ، لنظرية نقدية تخص الرواية ، في حين أن النظرية الشعرية والمسرحية قد وجدت ، وكانت موجودة لقرون خلت ، في صور وفيرة متعددة .

في الخمسين عاماً الأخيرة أو ما يقاربها ازداد اهتمام كتاب الرواية ونقادها في ببعض الأسس النقدية للنوع الأدبي . وما بدأ في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على أنه تلمس نظري تجريبي ، أوشك في هذا القرن أن يزدهر في صورة نظرية نقدية للرواية تنال الاعتراف بها تدريجياً . ومن أغراض هذا الكتاب أن يعكس ، كما يأمل بأن يعالج ، القضايا الأكثر جذرية في نظرية الرواية المعاصرة التي بزغت مع النمو المطرد لاهتمامنا في هذا القرن بالرواية من حيث هي « **شكل** » . ولم يقتصر نقد الرواية على أنه بدأ يبلغ درجة من الارهاف والبراعة تقارن بما بلغته

الأنواع الأخرى ، بل توصل أيضاً إلى مقياس من تقصي البحث يتجاوز هياكل النظريات الأكثر قدماً . وتأمل هذه المجموعة التي تضم مقالات كتبها أبرز نقاد عصرنا ، أن تكون اضافة رئيسية إلى الهيكل النامي للمعالجة النظرية للرواية .

إن غرضي في هذه المقالة التقديمية أن أعطي القاريء نظرة عامة ، وأخشى أن تكون اطلالة موارة ، على نظرية الرواية قبل القرن العشرين . وبما أن من المستحيل اجراء مسح شامل في هذا المقام فانني أرمي إلى تقديم توضيح عن الأسس التي قامت عليها الاتجاهات الحديثة في النقد النظري للرواية ، ومن أين أتت ، وعلى ماذا ترد .

نحا أبكر نقد نظري للرواية ، نقد القرن الثامن عشر ، إلى أن يعنّي نفسه بالتضمينات الخلقية للتقنية فقط . ولهذا قال الدكتور جونسون في الرواية :

لهذا فان رسم الشخصيات كما تظهر لا يبررها تبريراً كافياً ، لأن كثيراً من الشخصيات يجب ألا ترسم أبداً : كذلك لا يبرر السرد أن تسلسل الحوادث متوافق مع الملاحظة والتجربة ، لأن تلك الملاحظة التي تسمى معرفة العالم سنجدها في الأغلب تجعل الناس ماكرين أكثر مما تجعلهم أخياراً .

. . . ففي الروايات ، حيث لا مكان للصدق التاريخي ، ليس بوسعي أن أكتشف لماذا لا ينبغي أن تعرض أكمل الافكار عن الفضيلة، عن فضيلة ليست ملائكية ولا فوق الاحتمال (لأننا لن نقلد أبداً ما لا نصدق) ، وإنما أسمى وأنقى فضيلة يمكن للانسانية أن تبلغها ؛ فضيلة — إذا مورست في محاولات تتخذ شكل ثورات متعددة عليها — أمكنها أن

تعلمنا ، عن طريق دحر بعض المصائب والصبر على بعضها الآخر ، ما يمكن أن نأمل فيه وما يمكن أن نحققه . (١)

مثل هذا النقد يهتم بالجوانب النظرية للشكل الروائي أقل مما يهتم بالوظيفة الخلقية للفن . فجونسون لا يجادل هنا ضد الواقعية الأدبية ذاتها ، وإنما ضد رواية كروايات فيلدينغ ، تبدو له فاسدة من حيث إنها لا تفرق بدقة بين الفضيلة والرذيلة . وكلامه ليس دعوة إلى مثالية غير محدودة ، لأن المفرط في مثاليته بعيد جداً عن أن يعلمنا أي شيء (لأننا لن نقلد أبداً ما لا نصدق) ، وإنما هي دعوة إلى اظهار فضائل من هم أخيار في جوهرهم ، ومن نجد من الملائم أن نقلدهم . مثل هذه الدعوة تطلق إلى حد كبير سراح النموذج الذي قصد به أن يرشدنا ، وبذلك تتوجه إلى أرفع ما في طبيعتنا بصورة أكثر فعالية . وكما فعل أرسطوطاليس في بعض أقسام « الشعريات » ، فان جونسون هنا يهتم بالفن من حيث هو مرشد خلقي وبالفنان من حيث هو وسيلة للارشاد الخلقي . ويعجب جونسون بروايات ريتشاردسون حيث النموذج الخلقي دائماً شديد الوضوح في كتبه . يستعمل منهج ريتشاردسون الرسائل سجلاً للوعي ، للعقل في حالة العمل . وقد اعتقد ريتشاردسون بأننا إذا كشفنا عن العمليات النفسية لشخص عادي كان باستطاعتنا أن نقارن تجربته الخاصة بتجربتنا — وهذا يعني أننا نستطيع أن نتقمص هذا الشخص ونتعاطف معه بسهولة أكثر ، وحين نعرف المزيد عنه من خلال اهتمامنا المثار به ، يمكننا أيضاً أن نعرف المزيد عن أنفسنا . وهذا أيضا ، كما سوف نرى ، منهج جورج إيليوت بعد قرن من الزمان ؛ وفي الواقع فان فكرة التقمص العاطفي لغرض التنوير الخلقي معتقد مركزي في تفكير منتصف القرن التاسع عشر في الرواية ، مثلما كان في العصر الأوغسطي . ولكي

نأخذ مثالاً آخر ، فاننا نجد ديفو يرى الحياة على أنها صراع خلقي أبدي . ويبين يان وات أن الروائي يرى كل فقرة في التجربة الشخصية متساوية الأهمية مع غيرها بطريقة ما ، وبناء عليه ، فان الواقعية الشكلية — التي تنادي بنسخ الحياة الواقعية — ترمي عملياً إلى تنبيهنا إلى الأهمية الخلقية لكل عمل نقوم به (٢) . وهذا بطبيعة الحال هو الشغل الشاغل لجورج إيليوت : « إن العواقب الشريرة التي قد ينطوي عليها عمل أناني من أعمال الانغماس في الشهوات، فكرة مخيفة إلى حد أنها يجب بكل تأكيد أن توقظ شعوراً أقل تهوراً من رغبة عارمة بانزال العقاب » (٣) .

وعلى الرغم من تحوطات جونسون ، فقد كان فيلدينغ صريحاً فيما يخص أهدافه الخلقية كروائي ، ولو أنه ربما كان أقل تنبهاً من بعض معاصريه لوظائف الأدب التعليمية . فهو أقل اهتماماً بالأفراد إزاء النماذج ، كما أن معالجته للشخصية معالجة خارجية بصورة رئيسية . وقد أوضح في الفقرات الافتتاحية من « جوزيف أندروز » (١٧٤٢) أن رغبته كروائي تقويم قرائه ، وتوسيع عطفهم عبر التربية الخلقية :

الملاحظة التالية تافهة ولكن صحيحة ، وهي أن الامثلة أقوى تأثيراً في العقل من المواعظ ؛ وان كان هذا مبرراً في كل أمر بغيض مذموم فهو أقوى تبريراً في الامور المستحبة والمستحقة للثناء . ففي هذا المقام تفعل القدوة فعلها فينا ، وتلهمنا أثناء التقليد بطريقة لا تقاوم . لذلك كان الانسان الخير مثلاً بارزاً لكل معارفه ، وكانت فائدته في هذه الدوائر الضيقة أعظم من فائدة كتاب جيد .

إنما يحدث غالباً أن أفضل الناس قل ما يُعرفون ، وبالتالي فلا يمكن نشر فائدة أمثلتهم على نطاق واسع ؛ فيُستدعى الكاتب لينشر سيرتهم على الملأ ، وليقدم الصور المستحبة لمن لم يسعدوا بمعرفة أصولها ؛

ولعل الكاتب ، بفضل إيصال مثل هذه النماذج إلى العالم يقدم للانسانية خدمة أجلى مما قدمه الشخص الذي أعطت حياته هذا النموذج أصلاً .

لم يقدر النقاد بعد مدى جدية فيلدينغ في هذا التصريح (٤) ، غير أن عنايته بمقارنة تأثير الأمثلة السلبية والايجابية في الرواية ظاهرة في كل كتاباته . ففي مقالة كتبها قبل عامين من « جوزيف أندروز » يقول : « إننا نتعلم تعلماً أسهل وأفضل عن طريق رسم المثال لما يجب أن نتجنب ، أكثر مما يعلمنا الذين يودون ارشادنا إلى ما يجب اتباعه . . . ولعل سبب ذلك أننا أكثر ميلاً إلى أن نمج ونعاف ما نكرهه في الآخرين ، من أن نعجب بما هو جدير بالثناء » (٥) . فان كانت افتتاحية « جوزيف أندروز » تبدو مناقضة لهذا ، تبقى الحقيقة أن فيلدينغ في كلا الموضعين اهتم بالتأثير الخلقي للأدب على قرائه . كما أن مقالات « الجوال» لجونسون ، على الرغم من تحوطاته المعلنة ، تردد بطرق متعددة التعاليم الخلقية للأدب كما اقترحها مؤلف « جوزيف أندروز » .

من المهم التنويه بأن الفكرة الواردة في الفقرة المقتبسة من « جوزيف أندروز » — وهي أن الروائي يقدم أمثلة خلقية عن الحيوات الخيرة والنافعة التي عاشها أشخاص مغمورون مغفلون (بتسكين الغين وفتح الفاء غير المشددة) — كانت فكرة دافعة مولدة في قصة جورج إيليوت عن دوروثي بروك . تقول جورج إيليوت في خاتمة « Middlemarch » عن دوروثي : « كان تأثيرها على من حولها ينتشر بلا حساب : إذ أن ازدياد الخير في العالم يعتمد جزئياً على الأعمال غير المشهورة في التاريخ ؛ كما أن كون الأمور معك ومعي ليست على درجة كبيرة من السوء، كما يمكن أن تكون ، يعود إلى حد ما إلى من عاشوا باخلاص حياة مستورة،

واستراحوا في قبور لا يزورها أحد ». إن الروائيين الفيكتوريين — على الرغم من السنوات الطويلة التي تفصل بينهم وبين أسلافهم الاوغسطيين — لا يختلفون اختلافاً كبيراً في انشغالهم المشترك بالقيمة التربوية للفن .

إن نظرية الرواية ، في العهد الأوغسطي وفي القرن التاسع عشر على السواء ، (قبل فلوبير وهنري جيمس على كل حال) تهتم أول ما تهتم بالصلة بين القاريء والنص . إن طبيعة الصلة التي تتحدد بدقة محاكاة التخييل ذاته ، تشير إلى نوع من القيمة الخلقية — أي أن مستوى الرواية الروحي يُرى على أنه يتحدد بصلة القاريء بالرواية وبالطبيعة الخلقية للكاتب نفسه . فالكاتب الخلقي سينتج رواية على مقدار من « الواقعية » يكفي لتعليم القاريء بأن يكون خيراً . فالتشديد على دقة المحاكاة في الرواية تشديد على تأثيرها في القاريء . وقد كان يعتقد أن الواقعية الأدبية التي تقوم على محاكاة مرضية (بتسكين الراء) للطبيعة ، لها تأثير روحي خاص ؛ إذ كلما ازدادت « واقعية » الرواية كانت تعتبر قدرتها أعظم لممارسة ذلك التأثير (خيراً كان أو شريراً) . وكلما ازدادت خلقية الكاتب زاد احتمال أن يكون تأثيره موضع ترحيب .

يشير يان واط في « نشوء الرواية » إلى أن كتاباً، في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، مختلفين اختلاف شترن عن فاني بورني وجين أوستن ، يعنّون أنفسهم في رواياتهم بالحياة العقلية لشخصياتهم — وذلك بواسطة المحاكاة الساخرة لشكل الرواية ذاتها ، كما نجد حيناً عند شترن ، ولكن في أغلب الأحيان — كما نجد في روايات جين أوستن — لكي يعلمونا بما يجري في أنفسنا من خلال تصوير النفس التي قد لا تبعد كثيراً عن أنفسنا . وعلى وجه العموم فان روائيي

القرن الثامن عشر لا يلقون بالاً نحو الأسس النظرية لنوعهم الأدبي :

صحيح أن كلاً من ريتشاردسون وفيلدينغ نظرا إلى نفسيهما على أنهما مؤسسان لنوع جديد من الكتابة ، وأن كلاً منهما نظر إلى عمله على أنه يشكل قطيعة مع الرومانس القديم ؛ إلا أن أياً منهما ومن معاصريهما لم يزودنا بوصف النوع الأدبي الجديد الذي نحن في أمس الحاجة إليه (إلى الوصف) ؛ وفي الواقع فانهما لم يجيزا حتى الطبيعة المتغيرة لرواياتهما وذلك بتغيير التسمية الفنية — ان استعمالنا لمصطلح « الرواية » لم يؤسس إلا في نهاية القرن الثامن عشر (٦) .

وعلى كل ، ففي ذلك الحين ، كانت الرواية الغوطية وروايات « الاحساس — Seusibility » في ازدهار تام ، وكانت الترجيحات حول شكل الرواية في تيه كثير أو قليل .

يردد ديكنز في مقدمته لطبعة (١٨٣٩) من « أوليفرتويست » شكوى ويورد مبدأ مشابهاً مشابهة مدهشة لمبدأ جونسون المذكرر في الفقرة المقتبسة آنفاً من « الجوال » . يقرل ديكنز إن الفضيلة والرذيلة قد اختلطا إلى حد أنه لا يمكن الفصل بينهما في الرواية المعاصرة بحيث يعجز المرء عن أن يذكرهما منفصلين . كان رد فعل ديكنز عنيفاً ضد روايات «نيوغيت »(*) ذات الشعبية الواسعة في أيامها — وكان معظم أبطالها لصوصاً ، نذكر منها على سبيل المثال الحكايات الأولى لبولوير ليتون وهاريسون اينسورث — فكتب ، حسب قرله ، رواية « أوليفرتويست» ليظهر في وقت واحد « مبدأ الخير وهو يعيش في ظروف معاكسة جداً ثم ينتصر في النهاية » وليعرّف الوضع الملتوي غير المشكور الذي يتوجب

* (NeWgate) سجن في لندن دمر سنة ١٩٠٢ (وبستر) — المترجم.

على العقل الاجرامي أن يمضي حياته فيه . أما أنطوني ترولوب الذي لم يكن معجباً بديكنز فلم تكن الرواية عنده أكثر من أداة لتقديم درس في السلوك . وحتّى هاردي ، فانه يعلق بعد سنوات من ذلك ، على حقيقة أن « الغرض الحقيقي » من قراءة رواية « هو درس في الحياة ، توسيع الذهن بالعناصر الجوهرية للحكايات ذاتها وبالانعكاسات التي تولدها » . واذن فاتجاهات الكلاسية الجديدة نحو الرواية لم تختف في العصر الفيكتوري (٨) .

إن جورج هنري لويس الذي يعد بحق ألمع منظرّي الرواية في اللغة الانكليزية قبل هنري جيمس ، يردد ماتضمنه أحياناً نقدالرواية في العصر الأوغسطي حين أكد بان الرواية ينبغي أن تتجنب تصوير الدنيء والبشع لأنها بغير ذلك تعجز عن اشعال العواطف وتوسيع حساسيات قرائها . يقول لويس بان الفن ينبغي ألا يحاول التعامل مع غير الواقعي ، بل ينبغي أن يجعل الحقيقة الواقعية مثالية إلى حد ما كي يلهم أرفع ملكات الانسان ويوسعها — إن مجرد محاكاة الطبيعة لن يطبع في روح الانسان أي احساس بالجمال.وفي كتاب « مبادىء النجاح في الأدب » (١٨٦٥) يحاج لويس أنه في حين أن الواقعية السطحية لاتهتم إلا بتحقيق صدق ظاهري في علاقتها مع الجانب الخارجي للأشياء فان المثالية تحاول أن تكشف الحقائق الداخلية والخارجية معاً . فالمثالية اذن نوع من الواقعية ؛ إن الواقعية « أساس كل فن : ونقيضها ليس المثالية بل التضليل » (٩) . واصرار لويس على أن الرواية تكشف الحقائق الداخلية والخارجية معاً يؤدي إلى تشديده على أهمية التشخيص النفسي Psychological Characterizatiou . ومنهجه المفضل في هذا المضمار هو التمثيل المسرحي . أو مايسميه « التكلم من

البطن على المسرح » ، وهي الوسيلة التي بها يجعل الكاتب الشخصية تكشف عن نفسه (١٠) . بطبيعة الحال ، كانت الثمرة الفورية لنظريات لويس روايات جورج إيليوت التي تبنت معتقداته في المشاركة العاطفية وفي الواقعية المعدلة من خلال التشخيص النفسي (ولو أن حضورها في رواياتها أكثر تطفلاً مما تسمح به نظرية لويس) . وفي أواخر حياتها أخبرت جورج إيليوت كروس بأن لويس علمها أن التمثيل المسرحي أرفع صفة في الرواية (١١) . وقد أصرت جورج إيليوت خلال حياتها الأدبية كلها ، بوصفها روائية وكاتبة مقالات وصاحبة مراجعات نقدية ، على ضرورة التمثيل المسرحي بوصفه أفضل الوسائل لتحقيق الحرية الروحية لجمهورها بواسطة الامثلة (وأوضح موضع لمشاهدة ذلك في الفصل السابع عشر من « آدم بيديه») . وقد أعجبت بستاندال لاستخدامه المنهج التصويري (١٢). وفي مقالة لها عن تشارلز ريد نشرت عام ١٨٥٦ ، ذكرت اعتقادها بأن الروائي الناجح لابد له من امتلاك المقدرة السلبية لشاعر مثل كيتس في ابداع الشخصية ومخيلة شاعر مثل كولريدج في تشكيل مادته (١٣) . ولكن ، في نظرها وفي نظر ميريدث في الخمسينات من القرن التاسع عشر ، تظل الواقعية الاساس الوحيد للفن . ان رواياتها الاخيرة ، ورواياته ، أقل محاكاة للواقع وأكثر تليينا له . وكلا الروائيين حاول أن يشق طريقاً وسطاً بين المثالية والطبيعة (١٤) .

من المؤسف أن دافيد ماسون منسي جداً مع أنه ناقد ومنظر لامع للرواية في القرن التاسع عشر . وهو في سفره الضخم « الروائيون البريطانيون وأساليبهم » (١٨٥٩) الذي يعادل في القرن التاسع عشر . كتاب « وجوه الرواية » في أيامنا ، يتابع الهجوم على الواقعية المحضة

بالمحاجة بأن الروايات تستطيع أن تكون ملاحم نثرية ؛ اذ أن ماسون يرى أن الرواية ينبغي أن تتعامل مع الموضوعات الجوهرية وليس مع مجرد الحياة اليومية ومهازلها السلوكية .

ويرجح على ذلك في الاهمية آراء ماسون بأن الروايات « تعطي تفسيراً للحياة العابرة أكثر تنوعاً » من تفسير القصائد للحياة ، وأن الرواية لذلك شكل يملك قدرة الشعر على طرق الموضوعات ذات الجدية العالية ، وأنه ينبغي أن يطبق على الرواية نوع النقد الذي تعود الشعر أن يتمتع به . ومقالة ماسون الشهيرة عن ديكنز وثاكري تسجيل للفروق تفصل الرومانس عن الواقعية في الرواية ، كما تشتمل على نقد « شعري» في تحليلها الدقيق لأسلوبي الكاتبين . ويظل تشديد ماسون يدور بصورة نموذجية على الروابط بين التقليد والعناصر الخلقية في الرواية من جهة والطبيعة الخلقية للروائي نفسه من جهة أخرى . إذ أن ماسون وأسلافه الأوغسطيين المتعددين يرون أن الطبيعة الخلقية للروائي لابد من أن تلون الطبيعة الخلقية للرواية التي يكتب :

إن الروائي ، بوصفه خالق عالم المحاكاة ، مدبر أمر هذا العالم : فهو الذي يضع قوانينه الناظمة ، ويسير بخطوط الحوادث إلى غاياتها ، ويسير كل شيء حسب ما تمليه حكمته الحصيفة . من الممكن اذن أن نرى إلى أي حد تتوافق قوانين سيطرته الخلقية مع القوانين التي تتحكم في السياق الواقعي للأشياء ، ومن ثم ، ما مدى عمق دراسته للحياة وصحتها من جهة ، ومن جهة أخرى هل هو — بعد هذه الدراسة — عضو مخلص لما فيه خير الناس المشترك ، أم أنه ثائر أو ساخر أو ضال (١٥) .

يمثل ماسون عصره في هوسه بالروابط بين الخلق والواقع ؛ إلا

أنه في اصراره بأن الرواية تستحق نوع النقد الذي يمنح عادة للشعر ، يقاوم النظرة الشائعة إلى الرواية بأنها شكل فني منحط — وهو الرأي الذي يعتنقه كتاب مهمون ومتنوعون من أمثال سكوت ، ثاكري ، ترولوب ، وسكين ، ميل . وعلى كل فان الموقف المتعالي ازاء الرواية ، الذي اتخذه أدباء نافذو الكلمة بدأ يفسح الطريق في الستينات من القرن التاسع عشر . وذلك قبل أن يعالج الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، معالجة جدية ، رجال من وزن ماسون ولويس وتشارلز كنغزلي ، ممن أكدوا أهمية الوحدات المسرحية في الرواية ، وجددوا الحملة على التضليل » ، ورفعوا المجادلة حول مادة الرواية إلى أعلى مستويات الجدية. تم معظم هذا في الستينات ، عند نشوء الواقعية الفرنسية وردود الفعل التي أوحت بها .

كان فلوبير غالباً في حرب ضروس مع الاتجاهات المضادة للرومانس والواقع . فعلى الرغم من اهتمامه الشديد بالواقع ذاته ، كان يكره كرهاً واضحاً الواقعية المحضة ، كان يكره مجرد محاكاة العالم الخارجي ونسخه . يقول فلوبير : « على الفنان أن ينشيء كل شيء »(١٦) كانت الرواية عندة ، مثلما كانت عند جورج إيليوت ، تبدع الجمال بمعالجتها للداخل في الدرجة الأولى . أما « كيف تفعل الرواية ذلك » فكان سؤالاً ذا أهمية قصوى عند فلوبير ، لأنه كان مهووساً بقضية الشكل ، وكان اعتقاده أكثر حماسة من ماسون بأن تقنيات الرواية تستحق من الانتباه الجمالي والتحليلي ماتستحقه تقنيات الشعر ، وهو يرى بأن الاسلوب هو الذي يمنح قيمة وجمالاً للفن :

أخبرتني أنني شديد الانتباه للشكل . يا للأسى !هو عندي مثل

الجسم والروح . وعندي أن الشكل والفكرة شيء واحد ، ولا أعرف كيف يكون أحدهما دون الآخر . فكلما كانت الفكرة جميلة زادت غنائية اللغة ، وإياك أن تخطيء في ذلك . والدقة في التفكير تصنع الدقة في الانطباع (١٧) .

وعند فلوبير ، كما عند جيمس ، الموضوع والاسلوب متكاتفان بل متطابقان . يقول موباسان عن فلوبير :

بالنسبة له ، كان الشكل هو العمل الأدبي ذاته ، بالطريقة التي يغذي بها الدم جسم الانسان ويحدد شكله ومظهره وفقاً لعرقه وأسرته - كذلك بالنسبة له ، كان العمل الأدبي ، بمعناه الداخلي ، يفرض من كل بد الوحدة والتعبير الصحيح والحجم ، وجميع الشكل بأكمله (١٨) .

يعتقد فلوبير أن لغة الكاتب ينبغي أن تكون نقية كلياً — فلا تتضمن شيئاً قد يربطها بأية خصوصية محلية أو طبقية أو مرحلية (١٩) . الطريقة الوحيدة لتنفيذ مثل هذا الحياد الاسلوبي أن يتجنب الكاتب تحوله إلى داعية لأية فكرة أو نحلة أو عقيدة (٢٠) . ينبغي على الفن أن يكون لا شخصياً مثل العلم (لعلنا هنا نجد بدايات المذهب الطبيعي) . ومع ذلك فقد شعر فلوبير بأن النثر ، حتّى في موضوعيته الضرورية ، لديه القدرة على أن يكون موسيقياً ومتناغماً كالشعر : « الجملة الجيدة من النثر ينبغي أن تكون كالبيت الجيد من الشعر ، أي يستحيل تغييرها ، كما أنها موقعة وغنائية إلى أقصى حد » (٢١) . ويعتقد فلوبير أن الرواية ، مثل الشعر ، يجب أن تستعمل تراكيب ملائمة لمواقف فنية معينة .

والوضع الفني المثالي في نظر فلوبير هو « كتاب لا يعالج شيئاً ،

كتاب دون ارتباطات خارجية من أي نوع ، كتاب يقوم بنفسه من خلال قوة اسلوبه ، كتاب ليس له تقريباً موضوع أوعلى الأقل له موضوع غير مرئي ان كان ذلك ممكناً » (٢٢) .

كان الحق مع آنيت مايكلسون حين شبهت مساءلة فلوبير للفن بالمحاكاة الصامتة وكأنها لحظة تطلع أدبي « نحو عمل مستقل بذاته استقلالاً كاملاً ويرجع إلى ذاته ، ويدعم ذاته بذاته ، ويبرر ذاته بذاته » عبرت (اللحظة) عن نفسها لأول وهلة تعبيراً منهجياً متماسكاً :

إن انحلال الموضوع أو المجاز ، ومحاولة الفن أن يفرض نفسه على شكل محاكاة صامتة Mɪmeesis ، وانحلال الواقعية ذاتها، راسخة في وعي اشكالي لواقع لم يعد يفترض بأنه محدد مسبقاً أو موجود مسبقاً بالنسبة لعمل المخيلة . فالفن الآن يتخذ الواقع وطبيعة الوعي في الادراك الحسي ومن خلاله ، ويجعله ميدانه ، (ثم يصير) استكشافاً لظروف الادراك الحسي وشروطه . . (٢٣) .

إن فكرة الفن بوصفه « وعياً » و « ادراكاً حسياً » يميز أحدث نظرية في الرواية تنحو نحو الاستقلال الذاتي للرواية .

لابد من الاشارة في هذا المضمار إلى أن فلوبير كان من أوائل الدعاة إلى التمثيل المسرحي في الرواية التي تدور في العقل البشري ؛ وكان على الدوام عدواً لدوداً للمذهب التعليمي وللرومانس ذي العقدة الثقيلة و«للون المحلي » . وهو يقول انه من أجل ما هو حقيقي في كليته فان الفنان ليس بحاجة إلى رواية قصة متقنة ، كما أنه ليس بحاجة — كما رأينا آنفاً — لأن تكون لديه قصة يرويها على الاطلاق ؛ كل ما يحتاج اليه الفنان أن يقلل من تدخله قدر الامكان في تمثيله غير التعليمي لعلم النفس البشري. احدى الطرق الموصوفة للامتناع عن التطفل هي احجام المرء عن استعراض

معلوماته أو آرائه في موضوع ما أو في ظروف محلية ، وفي تفصيلات أخرى . كان فلوبير أول من أعلن مبدأ « الكاتب المتخفي » ، ففي ١٨٥٢ عبر عن شعوره بأن الكاتب يجب أن يغيب تماماً عن عمله — أننا يجب ألا نعرف ماذا يفكر بمخلوقاته أكثر ما نعرف ماذا يفكر «الاله» بمخلوقاته : « الكاتب في روايته يجب أن يشابه الا له في الكون: فهو حاضر في كل مكان ولا يرى في أي مكان » (٢٥) . وعلى الروائي « أن يتشبه بالإله إبان ابداعه ، أي أن يفعل ويظل إصامتاً » . (٢٦) فعلى الكاتب أن يحتفظ بآرائه لنفسه ، فاذا لم يستخلص القاريء المغزى المناسب فلانه غبي أو لأن الكتاب ذاته « مضلل من وجهه نظر الحقيقة » .

حين كتب زولا في ١٨٦٨ مقدمة للطبعة الثانية من روايته الأولى « تيريز راكان » « ١٨٦٧ » ، سار بنظرية فلوبير عن حياد الكاتب خطوة الى الأمام ، وأعلن ماقدر له أن يغدو صيحة النفير للمذهب الطبيعي الأوروبي : مذهب « الفضول العلمي الصرف » . يقول زولا انه باعتباره كاتباً « قدأجرى على الأحياء ما يجريه الجراحون على الجثث» . وأضاف زولا فيما بعد الى هذا المبدأ التأليفي فكرة توليدية أخرى هي : الفائدة الاجتماعية للمذهب الطبيعي » (٢٧) .

تشكل نظريات فلوبير في الرواية ، مثل نظريات هنري جيمس ، بدايات أصيلة للافتراق عن نظرية الرواية في القرن التاسع عشر في نغمتها ومادتها . كان فلوبير أول كاتب يطرح نظرية في الرواية منهجية وقابلة للتطبيق على نطاق واسع ، واهتمامها بالوظيفة الخلقية للفن أقل من اهتمامها بعلاقات الأجزاء المكونة للابداع الجمالي بين بعضها بعضاً ، وبينها وبين العمل ككل . وبذلك يكون أول منظر

« حديث » للرواية . ان النظرية الحديثة في الرواية ، اذا جرؤ المرء على التعميم فيها ، تشتهر بمعالجتها للشكل معالجة استقلالية وأحياناً ظاهراتية وفي النادر انتقائية ، كما أن اهتمامها بالصفات الخلقية للبنية أقل من عنايتها المعتادة بمباديء التأليف المجردة . « فالواقعية » هنا تغدو تمثيلا لحالات عقلية أكثر منها تقليداً لفعل في العالم الخارجي . وعند فلوبير ، كما عند غوتييه ، الوجود المستقل للكمال تبرير خلقي كاف للأدب . ويطرح رولاند بارث القضية على هذا النحو : « أسس فلوبير الأدب في النهاية على أنه غرض محسوس من خلال ترقية الجهد الأدبي الى مقام القيمة ، وغدا الشكل النتاج النهائي للبراعة ، شأنه شأن آنية الخزف أو قطعة الجوهر . . . . ان الأدب بأكمله ، من فلوبير الى يومنا هذا قد غدا اشكاليات لغوية » (٢٨) . فبارث هنا ، مثل آنيت مايكلسون في مقالتها ، ينظر الى فلوبير على أنه خط فاصل بين الكتابة القديمة القائمة على المحاكاة والكتابة الجديدة المستقلة بذاتها . ويمكن تطبيق الجزء الأول من بيانه على جيمس كذلك الذي تبلغ نظرياته في الرواية ومبادئه في الشكل حداً من الشمول يصعب معه معالجتها في هذا المقام معالجة غير سطحية . ويمكننا أن نلاحظ بصورة عابرة على كل حال أن العديد من مباديء جيمس الأساسية هي أيضاً مباديء فلوبير . فجيمس ، مثل فلوبير ، يصر على التمثيل النفسي للشخصية من خلال المنهج المسرحي ويصر على تجنب الدعاوة الفلسفية في الفن ؛ ويصر على عدم تدخل الكاتب في عمله . كما أنه ينظم أيضاً أسلوبه بعناية ليتوافق مع الموضوع الراهن . والاسلوب عند جيمس . مثلما كان عند فلوبير ، لاينفصل عن الادراك :

لما كانت الفكرة تتخلل العمل بصورة متناسبة إذا كان ناجحاً ، وتعلمه (بكسر اللام) وتحييه ، فان كل كلمة وكل فاصلة تسهم مباشرة في التعبير . ونحن بهذا التناسب نضيع احساسنا بالقصة وكأنها نصل يمكن تجريده من غمده كثيراً أو قليلاً . الحكاية أو الرواية ، والفكرة في الشكل ، هما الابرة والخيط ، ولم أسمع أبداً بطائفة من الخياطين توصي باستعمال الخيط دون ابرة أو الأبرة دون خيط (٢٩).

وهذا يشبه مشابهة مدهشة رسالة فلوبير الى الآنسة ليروار دي كانتبي . ثمة فوارق على كل حال . فكلا الكاتبين أكثر اهتماماً بصلة النص مع الأفكار التي يعبر عنها من اهتمامهم بصلة النص مع القاريء . غير أن فلوبير يكتب عن صلة الاسلوب) القول الشعري ، تركيب الجمل . . الخ) بالفكرة (الموضوع) — نسخة عن ديالكتيك هوراس التقليدي بين اللفظ والمعنى . وحين يلمح جيمس الى أهمية الأسلوب يحلل المسألة تحليلاً مختلفاً نوعاً ما — بحدود علاقة الحكاية المروية (نواة العقدة ، الحادث) بالرواية (وهي التحقيق الكامل للحكاية المروية بتمثيل قصصي) . وعلى كل فمن الواضح لي أن انشغال كلا الكاتبين بالمشكلات الجمالية بدلا من الخلقية في التأليف جعلهما أكثر اهتماماً بالاستقلال الفني من اهتمامهم بالدقة في المحاكاة ، وهذه المنظورات الروائية التي عرفتها بأنها بداية « حديثة » . أحياناً تعكس بيانات جيمس عن الرواية آراء كتاب قبله بطبيعة الحال.فمثلا ، رأيه بأن على الروائي أن يعبر نفسه مؤرخاً أصيلا ، وألا يعترف بأنه يكتب تخييلا ، هو رأي عبر عنه من قبل بولوير ليتون سنة ١٨٣٨ ، (٣٠) . كما أن ميريديث غالباً ما أعلن اعتقاده بأن الوصف القصصي والمشهد المسرحي ينبغي

أن يتناوبا ، على أن يستعمل المشهد المسرحي بشكل احتياطي قدر الامكان. وجيمس يراعي هذه القاعدة في أكثر رواياته من الثمانينات فصاعداً ، ثم يجعلها مذهباً في مقدمة « للسفراء » . على أن جيمس أصيل كل الأصالة في مناقشاته المثيرة ، وفي اصراره على ماتستفيده القصة من نظرة محددة الى وعي محسوس واحد .

واذن فالمصدر المولد لنظريات جيمس الأدبية ليس القصد الخلقي بل الترجيح الدائم للأسس الجمالية لفن القص . هذا لايعني أن جيمس غير مبال بالخلق أو الواقع . لكنه في بحثه عن أفضل الوسائل لاعادة نسج الحياة النفسية ينحو اعتباره للشكل الروائي لأن يكون أقل تخلقاً وأكثر جمالية . فجيمس يستعمل جماليته لتقديم الفوارق الخلقية ، لكن تلك الجمالية في انشغالها الجامح بعمليات الخلق الفني تكون في جوهرها لا أخلاقية ، كما لدى فلوبير . وتعتقد جورج ايليوت بالواقعية النفسية لأن الاهتمام الغريب والمتعاطف بحياة الرجال والنساء العاديين منهج تراه أكثر اجتذاباً بالحساسيات قرائها ، وبالتالي فهو يوسع هذهالحساسيات. أما اعتقاد جيمس بالواقعية النفسية فليسنتيجة لأية رغبة تربوية لتوسيع عواطف قرائه بقدر ماهو نتيجة شعوره بأن الرواية تبلغ أرفع تعبير فني لها عند استعمال مثل هذا المنهج ، وبذلك يحدث التوسيع . ومع أن جيمس اهتم في رواياته بالخصوصية المحسوسة للحياة البشرية ، فانه كان مهووساً — بوصفه فناناً — بحقائق الكمال الأدبي المجردة . وبهذا فقد أرهص ، كما فعل فلوبير ، بطابع معظم النظرية الروائية في القرن العشرين . وتحفل مقالاته ومقدماته النقدية بمشكلاته من حيث هو فنان مبدع مكافح ؛ أما تعليقات جورج ايليوت على الرواية فتعكس

عادة رغبتها الشديدة في تحسين حيوات زملائها من البشر بواسطة الفن الذي يقوم على المحاكاة . فان كان بين روايات جورج ايليوت وهنري جيمس شيء مشترك كبير ، كما هو الحال بالفعل ، فان الدوافع وراء ابداعهما مختلفة تمام الاختلاف. وبوسع المرء ان يرى أن جيمس قد اقتبس الكثير عن جورج ايليوت ، وذلك من المشابهات العديدة بين « ميد لمارسن» أو «دانيال ديروندا » و « سيرة سيدة » على سبيل المثال . ولكن أكثر ما أثار اهتمام جيمس في روايات جورج ايليوت هو الامكانيات المطردة أمام الفنان في نوع الروايات التي تكتبها . لذلك نجده في تعليق متميز يقول عن قصة دوروثي بروك في « Middlemarch » ان « الموقف يبدو لنا على أنه لايمتد أبداً الى كامل قدراته » (٣١) . كانت المشكلة الفنية تشغله الى أقصى حد . ولذلك فهو لم يكتب « سيرة سيدة — « The portrait of A lady » فقط لأن فكرة جورج ايليوت عن الكشف المطرد عن الوجود الداخلي (في دانيال ديروندا وفي ميد لمارش) تثير خياله وانما أيضاً لأنه يريد أن يرى الى أي حد يستطيع أن يسير بها قدماً الى الأمام (٣٢) .

عند نهاية القرن (وقبل ذلك بسنوات) كان نقد الرواية يشعر بآثار البعث أو جدة مايسمى (الانحطاط الرومانتي) . ولم تكن صيحة غوتييه بأن (الفن للفن) صيحة هذا المذهب الوحيدة . على العكس : كانت ردة الفعل في انكلترا ضد المذهب الطبيعي الأوروبي — مع استثناءات ملحوظة لجيسينغ ومور وجيمس وهاردي وغوسه وآخرين — قد أدت الى انبعاث فاتر لنوع من المثالية الأدبية التي دعا اليها قبل نصف قرن بولوير ليتون الذي اقترح على الروائيين أن يلينوا أطراف الواقع القاسية في رواياتهم لكي يبقوا على متعة قرائهم. إن بعث

الاهتمام بالعقدة ، الذي بدأ من قبل مع باغهوت وويلكي كولينز وأتباعهما ، بلغ مرة ثانية مرتبة الشرعية في كتابات كبلينغ وستيفنسون وسانتسبري وآخرين .

وقد جر رواج أدب المتهربين الى الهجوم على ترولوب وجورج إيليوت وهاولز ؛ وعلى جيمس في التسعينات من القرن الماضي ، كما أن اقتحام قلعة الواقعية بلغ أشد تعبير عنه في المقالات الأدبية التي كتبها لسلي ستيفن الذي حض الروائيين على اتباع دزرائيلي في مزج الخوارق بالأمور الدنيوية (٣٣) . وفي تلك السنوات اشتكى هاردي (وآخرون) من أن « مايسمى بجعل الشخصيات مثالية هو في الحقيقة أن نجعلها واقعية الى درجة لاتحتمل » (٣٤) . ويرى هاردي أن المثاليين يمعنون في التفكير باسهاب ومحبة في شخصياتهم الطيبة بحيث لايتركون شيئاً لمخيلة القارىء ، وهذا سرعان مايفقد الاهتمام بالشخصيات التي تلغي المبالغة في عرضها أية امكانية في سلوك مفاجيء . لم يكن هاردي من دعاة الواقعية المحضة . ففي (١٨٩٠) كتب في دفتر ملاحظاته مايلي : « الفن هو الاخلال بالتناسب بين الوقائع لزيادة الوضوح في اظهار الملامح الهامة في تلك الوقائع التي اذا نسخت أو ذكرت بالتفصيل ربما لفتت النظر وربما أهملت على الأرجح . لهذا فان (الواقعية) ليست فناً » (٣٥) . وعلى كل ، ففي أوار المعركة المستمرة ظل في وسع المرء أن يسمع بين الحين والحين جلبة الواقعيين التقليديين والجماليين الجدد المنادين بالاستقلال الذاتي للرواية . وفي التسعينات من القرن الماضي كان أهم صوت هو صوت « فرنون لي » .

فرنون لي (فيوليت باجه Vilet paget) صوت آخر غير مطرب ولكنها منظرةهامة للرواية. كتبت فرنون لي بعد نشر أول مقالة هامة لجيمس ، فعالجت بعض القضايا الأدبية الحرجة التي تطرق اليها جيمس فيما بعد في مقدمته لطبعة نيويورك — وبخاصة قضية زاوية الرؤية عند الكاتب (٣٦) . فرنون لي تفضل الكتاب الذين (تولد) شخصياتهم حدسياً وبصورة غامضة على الكتاب الذين تشترك شخصياتهم اشتراكاً واعياً وتغدو « ايضاحات للحياة بعامة » . ففي الحالة الأخيرة يتوجب على الكاتب أن يلزم نفسه بزاوية رؤية خارجية ، على حين أن الكاتب في الحالة الأولى يستخدم عادة زوايا رؤية . متعاقبة لسرد مباشر ينتقل من شخصية الى أخرى ويدل بالتوالي ، من خلال الاحساس بالحب أو الكره ، على تلبس الكاتب الكامل لكل واحدة من شخصياته الرئيسية .

هذا اللون من السرد تفضله فرنون لي وتراه أبعد تأثيراً ، ففيه يغدو الكاتب على التوالي واحداً من كل من شخصياته الهامة ، ويشترك فيها ، فتبدو زاوية الرؤية عنده وكأنها تختفي كلياً . وهذا ، عند فرنون لي ، أعظم نصر للتخييل ، وهي تجده متوفراً لدى تولستوي بغزارة . وهي تشارك فلوبير وجيمس الاعتقاد بأن أرفع شكل من السرد هو الشكل الذي يبدو فيه الكاتب أكثر غياباً . وحين تتحدث عن مشكلة (زاوية) السرد ترهص ببعض المسائل النوعية التي عالجها جيمس في مقدماته النقدية لسبعة نيويورك ، كما تناولها فيما بعد الناقد الجيمسي (المشايع لجيمس (بيرسي لوبوك في كتاب « صناعة التخييل » :

هذه المسألةالتركيبية الرفيعة في الرواية تماثل بالضبط مسألة أخرى في الرسم ؛ وأنا حين أصف أختيار الرسام لزاوية الرؤية أفون

قد وصفت أيضاً ذلك الاختيار شديد الدقة في صناعة الأدب : اختيار زاوية الرؤية حيث يجب أن تشاهد شخصيات الرواية وأفعالهم . إذ بامكانك أن ترى شخصاً أو فعلاً باحدى طرق متعددة ، ويكون مرتبطاً بعدة أشخاص آخرين أو أفعال أخرى. بامكانك أن ترى الشخص من وجهة لا يراه فيها أحد ، أو من زاوية أحد الاشخاص الآخرين ، أومن زاوية المؤلف التحليلية الحصيفة ٣٧) .

ان مسألة (من) الذي يتبنى الكاتب وجهة نظره قد شغلت جيمس في في السنوات العشر الاخيرة من حياته. وتشبه فرنون لي جيمس في استخدامها لماثلات من فن الرسم — كما يظهر في الفقرة الماضية — في مناقشاتها لفن السرد . انها ليست من اتباع جيمس في النقد وان ناقشت بعض المشكلات التي كان جيمس موشكا أن يناقشها . بالعكس ، فقد هاجمت منهج المشاهد أو المنهج المسرحي في التأليف . فهي تقول إن بامكان الرواية أن تقترب من المنهج الطبيعي . ولكن لايجوز لها أن تحاول تقليد مناهج المسرحية. وهي تعترض على الشخصيات التي تقدم تقديماً مسرحياً لأن مثل هذا التقديم يخالف في الأغلب الانطباع المعطي عنهم في التوزيع القصصي . وهي توافق جيمس ومريد يث على أن « المشاهد المسرحية » ينبغي أن تستعمل بقلة ، وانها يجب أن تعتمد على « قوة الفعل المتراكم » .

وتبدو فرنون لي عند مناقشتها لاكتمال الشكل شبيهة بفلوبير . فتقول ان الرواية ينبغي أن تكتب وكأنها سمفونية أو أوبرا ، بوجود أفكار مهمة متكررة لتنتج في القاريء آثاراً متقاربة . وينبغي أن يكون الرسم التخطيطي الذي يمثل تقدم مختلف أفكار الرواية ووقائعها وكلماتها دائرة كاملة تبين الحتمية العضوية في الشكل . لذلك تصر على أن توزن كل كلمة بعناية ، وان تحذف الكلمات التي تقع خارج محيط الدائرة :

« ان تأليف كتاب بأكمله يتوقف على تأليف جملة واحدة مثلما يتوقف توزيع أعقد الألحان على علاقة الاهتزازات التي تؤلف نغمة واحدة » (٣٨). وفرنون لي مثل فلوبير تؤمن بأن الاسلوب هو الذي يخلع الجمال على الفن . كما انها في انشغالها بعلاقات الجوانب الداخلية في الرواية أحدها بالآخر ، ترهص بنظرية استقلال الرواية في القرن العشرين .

رأينا أن نقد الرواية النظري قبل فلوبير وجيمس يتجه نحو المحاكاة والتخلق ؛ فكانت المحاكاة وسيلة والتخلق غاية . ففي وسع الأدب أن يقوم خلق الانسان بشرط أن يقنعه أولا بأن عالم الرواية التي يقرؤها على صلة بالعالم الذي يعيش فيه .

وفكرة أن الفن محاكاة ، وانه يحاكي الفعل في العالم الواقعي أول نظريات الفن من أيام أرسطوطاليس الى منتصف القرن الثامن عشر . والعلاقة التكاملية بين الواقعية الشكلية والمحاكاة لم تبدأ بالانهيار الا حين ازداد اهتمام الكتاب بالعمليات العقلية (٣٩) ؛ فمثل هذا الاهتمام يلازمه في العادة شكل فني أقل محاكاة وأكثر عضوية — أي « مستقل بذاته » أو قائم بذاته .

وقد حدثت القطيعة في المنظورات النظرية في الرواية بعيد حدوثها في الشعر . فالنظريات العضوية أو الاستقلالية في الشعر ظهرت في زمن مبكر يعود الى ١٧٦٠ (في بعض كتابات لأسقف هيرد مثلا) وأعلنها بعد ذلك بعض الرومانتيين الانكليز (وأبرزهم كولريدج) ، أما نظرية الرواية فقد انتظرت الى منتصف القرن التاسع عشر في كتابات فلوبير النقدية وبعده جيمس ، حتى بدأت بشكل جدي ومنهجي تضع بدائل جمالية للمحاكاة . ولم يبدأ الاستقلال الذاتي بدلا من المحاكاة الا في هذه المرحلة المتأخرة بالظهور بمظهر العامل الرئيسي في الواقعية الشكلية .

واذا أخذنا نظرية الرواية في القرن العشرين من النقاد الإوروبيين وجدنا اهتمامها بالصلة بين القاريء والنص أقل من اهتمامها بالصلات بين مختلف العناصر البنيرية ضمن الرواية ذاتها . وبعبارة أخرى ان نقد الرواية النظري الحديث أقل انشغالا بالرواية من حيث هي انجاز خلقي يقوم على المحاكاة من انشغاله بها على أنها مخلوق تلقائي مستقل من العالم الواقعي أو على الأقل لا يعتمد عليه اعتماداً كلياً . ان عالم الرواية المستقلة لا بد من أن يشابه عالمنا . لكنه لم يخلق على أنه تمثيل واع لأي شيء خارج ذاته . ان النظرة الحديثة تشدد على بنية العمل وعلى تكامل العناصر المكونة له بدلا من أن تشدد على التخييل ذاته من حيث تمثيله أو عدم تمثيله للواقع الخلقي أو الواقع المحاكي .

من الواضح أنه توجد ثمة شرائح أخرى يستطيع المرء أن يلتقطها بهدف المناقشة والمقارنة ، الا أنها تبدو لي أقدر على التعتيم منها على انارة الفروق الهامة التي يجب أن نذكرها بين نقاد الرواية الأوغسطي والفيكتوري من ناحية ، والنقد الحديث الذي سبق القرن العشرين من ناحية أخرى . أما ماحدث لنظرية الرواية في هذا القرن فيمكن أن يستشف من محتويات هذا الكتاب .

*

الملاحظات

١ — « الجوال » . رقم ٤ (السبت ٣١ آذار ١٧٥٠) .

٢ — انظر « نشوء الرواية : دراسات عن ديفو وريتشاردسن وفيالدينغ » (١٩٥٧) . الفصول الأولى تساعد بوجه الخصوص كل من يهتم بآراء الأوغسطيين في الرواية .

٣— « آدم بيد » ، الكتاب الخامس ، الفصل الحادي والعشرون ،

٤— ثمة قراءتان مختلفتان للفقرات الافتتاحية من « جوزيف أندروز » ، كلتاهما متأخرة ، احداهما تعتبر الروائي جاداً والثانية تراه هازلاً .راجع شالدون ساكس « التخييل وتشكيل الاعتقاد » (١٩٦١) « التخييل وتشكيل الاعتقاد » ١٩٦١) وهومر غولدبرغ : « فن جوزيف أندروز » (١٩٦٩) .

5 - The champion (June 10, 1740).

٦— « نشوء الرواية » ص ١٠ — ٩ .

٧— « القراءة المجددة للتخييل» (The Forum (march 1888)

٨— كان الاهتمام المتصل مجادلة مستمرة حول المدى الذي يمكن به تخفيف الواقعية الأدبية بواسطة مثالية مخففة وحول الدور المناسب للرومانس في الرواية . وقد ظلت هذه المسألة ضمنية في معظم نظرية الرواية في القرن التاسع عشر الى أن ظهر المذهب الطبيعي الأوروبي والبعث الرومانتي قصير الأجل . والكتابات النقدية لفلوبير وهنري جيمس حلت المسالة قبيل بداية القرن العشرين .

9 - Westminster Review, LXX (1858)

١٠ — المرجع السابق. وهو في ذلك يشبه فلوبير الذي كان ينادي بمنهج مماثل في الآداب بين الخمسينيات والستينات .

١١ — انظر ج . و . كروس « حياة جورج ايليوت كما ترويها رسائلها ويومياتها » (١٨٨٥) .

12 - W. R., LXV. .

١٣ — المرجع السابق . وقد اهتمت فرنون لي جزئياً بدور (المقادرة السلبية) في زاوية السرد . لمزيد من التفاصيل انظر اليس كامينسكي « جورج ايليوت وجورج هنري لويس ، والرواية » (١٩٥٥) ، وريتشارد ستانغ « النقد الأدبي عند جورج ايليوت » (١٩٥٧) . وعليهما اعتمدت في مناقشتي .

١٤— يناقش مريديث هذا المثال بالتفصيل في « ديانا على مفترق الطرق » (١٨٨٥) .

١٥ — « الروائيون البريطانيون وأساليبهم » .

١٦— فلوبير « المراسلات » حزيران ١٨٣٥ وقد أخذت آراء الروائي من كتاب انيد ستاركي « فلوبير : صانع الروائع » (١٩٦٧).

١٧ — « ملحق المراسلات » ، أيلول ١٨٥٧ .

18 - Nouvelle Revue (January 1881) .

١٩ — وضع اريك أورباخ مناقشة فلوبير في كتابه « المحاكاة : تمثيل الواقع في الأدب الغربي » (١٩٤٦) ، وفيه يجد أن أسلوب فلوبير كان تجسيداً لواقع معاصر .

٢٠– فلو بير هنا مبشر بنظرية الرواية المستقلة (انظر مثلا مناقشتي لأورتيغاوروب غربية في كتابي « اتجاهات الرواية الأوروبية في القرن العشرين ».ويعلن فلوبير أنه وتابعية مدينون لغوتييه الذي أصر في مقدمته « للآنسة دي موبان » (١٨٣٥) وفي مواضع أخرى أن الفن العظيم ليس هليماً ولا مضمونياً ولا محاكياً عن قصة – وان الفن غاية ذاته وان نقد المجتمع فيه ليس مهماً .

٢١ – « المراسلات » ، رسالة الى لويز كوليت ، حزيران حزيران ١٨٥٢ .

٢٢– المرجع السابق ، رسالة الى لويز كوليت ، كانون الأول ١٨٥٢ . انظر مقالتي عن نظرية الرواية الحديثة في أوروبا فتجد مشابهات كبيرة بين فلوبير وروب غربية الذي يقرن غالباً آراءه في الرواية بآراء فلوبير والذي يتحدث غالباً عن أن تصنع « شيئاً من لا شيء » في الرواية ، وعن الفن الذي « لايعبر عن شيء سوى نفسه » . وليس هذا سوى نبذ تدل على أن فلوبير أحد أوائل الكتاب الذين أرهصوا في نظرياتهم عن مسسرية بموقف نظرية الرواية الحديثة وميولها .

٢٣– « أجساد في الهواء : فيلم عبارة عن « معرفة متجسدة » نشر أولا في (Artforum (Fabruary 1969 .

٢٤– تبين مقالتي عن نظريات الرواية الحديثة في أوربا أن العديد من النقاد الشكليين الروس ، وبخاصة فيكتور شكلوفسكي ، يرون قيمة الفن تكمن الى حد كبير في قدرته على توسيع الادراكات الحسية لجمهوره . وهذا تبسيط لقضية أكثر تعقيداً .

٢٥– « المراسلات » ، كانون الأول ١٨٥٢ . ويعبر أورتيغا اي

غاسية عن مثل هذا الرأي كما يغدو هذا الرأي شعار ستيفن ديد الوس الفنان في « صورة الفنان في شبابه » لجويس .

٢٦– المرجع السابق رسالة الى اميلي بوسكويه ، آب ١٨٦٦ . من المهم أن نضع اتجاه فلوبير في هذه المسألة ازاء رأي جوزيف كونراد الذي يعبر في رسالة لصديقه جون غالزوورثي عن قناعة تشبه قناعة فلوبير : « في الكتاب ينبغي أن تحب الفكرة وتظل أميناً الى حد الوسواس لمفهومك عن الحياة . فهنا يكمن شرف الكاتب وليس في اخلاصه لشخصياته . وعليك ألا تسمح لهذه الشخصيات أبداً أن تخدعك عن نفسك أما بخصوص الناس فينبغي ألا تحفل بهم أبداً وان تحتفظ لنفسك بقسمة الطاقة المبدعة » كما أنه يشبه فلوبير أيضاً (وصديقه هنري جيمس) في اعتقاده بقدسية دعوة الفنان : « ان الانسان الذي يبسط للناس أسرار مخيلته انما يقوم بشعيرة دينية » : كلا الاقتباسين مأخوذأن من الكاتب جان أوبري « جوزيف كونراد : حياته ورسائله » (١٩٢٧) .

٢٧– انظر جورج بكر ، « وثائق الواقعية الأدبية الحديثة ») (١٩٦٣) ، وهي مجموعة من القراءات يقدم فيه الاستاذ بكر مختارات ممتازة (وتخيصات سارعة) لمقالات من المذهب الطبيعي.أما مقولة زولا « الرواية التجريبية » فقد نشرت أولا في ١٨٨٠، وهي أكمل تعبير عن نظرياته النقدية .

٢٨– مقدمة « للكتابة في درجة الصفر » . من المهم ملاحظة أن تحولا من المحاكاة الى الاستقلال الذاتي قد حدث في الرسم أيام فلوبير– أي أن التحول كان من الرسوم التي تلفت نظرنا نحو المشاهد التي تصورها بتمثيل أمين للمنظور ، الى الرسوم التي تفرض نفسها على انتباهنا بوصفها موضوعات ينبغي أن نتأملها لذاتها .

٢٩– « فن التخييل » نشر أولا في ١٨٨٤ في مجلة لونغمان .

٣٠– « الفن في التخييل » (١٨٨٣) . وفيها يقول جيمس جزئياً : « من المستحيل أن نتخيل كيف ينظر الروائي الى نفسه ما لم يعتبر نفسه مؤرخاً وقصته تاريخاً . . . فعليه أن يروي حوادث يفترض أنها واقعية » . وفكرة اعتبار الروائي مؤرخاً لم تصدر أولا عن بولوير ايتون أو جيمس . فقد تبنى كل من سرفانتس وسكارون هذا الموقف في أعمالها ، وكذلك فيلدينغ في تقليده لهما ، وان اعترفا أحياناً بأن ما يكتبانه تخييل ، وكذلك يفعل ترولوب . أما في التراث البيوريتاني فتجد كلا من ديفووريتشاردسون يتظاهران بأن مؤلفاتهما تقدم « وصفاً صحيحاً » للأفعال التي جرت .

٣١– مراجعة دون توقيع لرواية « ميد لمارس » في مجلة غالا كسي ١٨٧٣ .

٣٢– أوضح جيمس هذه الناحية أيضاحاً لا مزيد عليه في مناسبات عديدة . فمقدمته لرواية « صورة سيدة » تحتفل من أولها لآخرها باستشهادات من روايات جورج ايليوت . وثمة عدد من المناقشات النقدية لتأثير جورج ايليوت على هنري جيمس وخاصة في روايته « صورة سيدة » ، أخص منها بالذكر كتاب كورنليا كيلي « تسور هنري جيمس في أوائله » (١٩٦٥) ، وكتابي « لغة التأمل : أربع دراسات في روايات القرن التاسع عشر » (١٩٧٣) .

بطبيعة الحال ، لم يكن جيمس الكاتب الوحيد في عصره الذي تابع غوتيه وفلوبير في الاصرار على الخصائص الذاتية للفن ، قد يكون علي أن أصرف النظر ببساطة عن كتاب آخرين من أمثال أوسكار وايلد الذي قال ان الفن مستقل عن الحياة الواقعية وعن كل شي آخر عدا الجمال ، وان الحياة تقلد الفن (انظر « انحلال الكذب » (١٨٨٩) . وكذلك

هـ . ج . ويلز الذي ذكرفي رسالة الى أرنو لد بينيت) (١٩٠٢) أن الفن الناجح « انما يكون بخاصة في شيء ليس له نظير خارج ذاته ». فوايلد وويلز كلاهما ، في هذين النصين على الأقل ، ليسا بعيدين عن « الفن الصافي » كما يقول به غوتييه . ومن الطريف أن رونالد بارث يقول : « لاتستطيع الحياة الا أن تقلد الكتب » .

٣٣- انظر « ساعات في المكتبة » (١٩٠٤) وهي مجموعة مقالات نشرت قبل ثلاثين عاماً تقريباً . عنوان المقالة عن دزرائيلي « روايات المستر دزرائيلي » (١٨٧٦) . وأنا مدين في مناقشاتي لآراء أواخر القرن التاسع عشر في الرواية لكتاب كينيث غراهام « نقد الرواية عند الانجليز ١٨٦٥ – ١٩٠٠» .

٣٤- مقتبسة من كتاب « القراءة المجدية للتخييل » . طبعاً ، ركزت الرومانتية الجديدة نيرانها النقدية على المذهب الطبيعي في الأدب الذي أسرف في رد فعله ضدها . غير أن هذه الهجمات غير هامة بذاتهاالا فيما أثارته من دفوعات جزئية من المذهب الطبيعي لأهميتها النقدية في تاريخ الواقعية الأدبية . وكان الدفاع النموذجي عن « الرواية التجريبية» ضد تهجمات « الانحلال الرومانتي » مانشره في التسعينات إدموند غوس في مقالته « حدود الواقعية في الرواية » (مجلة فوروم ، حزيران ١٨٩٠) . والمقال الآخر لفرنون لي بعد ذلك بثلاث سنوات بعنوان « تعاليم زولا الخلقية » .

٣٥- انظر كتاب زوجة هاردي : « حياة توماس هاردي » . ومنه اقتبست . ومبدأ هاردي في « اختلال النسب » يشابه نظريات أورتيغا عن تصوير الشخصيات (كما في مناقشته لدوستويفسكي) وكذلك يشبه مبدأ شكلوفسكي في « نزع الألفة » .

٣٦– انظر مقالتها (في التأليف الأدبي) (١٨٩٥) . وهوأساسي في التعبير عن قناعاتها في مسألة الشكل الأدبي .

٣٧– فرنون لي « صناعة الكلمات » (١٨٩٤) :

٣٨– المرجع السابق .

٣٩– من اجل مناقشة أكثر تفصيلا انظر ايليوت غوس الاصغر : « المخيلة مطلقة العنان : غير العقلاني في رواية القرن التاسع عشر » (١٩٧٢) .

*

النوع الأدبي اليوم

مــا هو العرض ؟

مقالة في عدم التحديد الزمني

ميرستر نبرغ

بما أن كل شيء عن أية مسألة لم يرو أبداً، كما يقول هنري جيمس ، فكاتب الرواية مقتصر حكماً على تقديم شخصياته في حالة الفعل ضمن حدود برهة معينة من الزمان الروائي . لذلك لا يمكنه أن يحيد عما ينبغي عليه من ايجاد تقاطع في حيوات أشخاص روايته في وقت معلوم . مشكلته الوحيدة أن يقرر في أي وقت يكون ذلك ، وفي أي وضع يجب أن يكتشفوا : « لا داعي يجعلنا نقرر لماذا لا يجوز أن يكتشفوا وهم يغفون في المهد — وقد أودعوا فيه لأول مرة — ولا يكتشفون وهم في يأس منتصف العمر قد سحبوا للتو من إحدى المجارير » (١) . ففي كلتا الحالتين تقضي القاعدة بألا يكون لدى القاريء فكرة عما سوف يجري بعد ذلك ، كما أنه لا يعرف شيئاً عن الشخصيات التي تمثُل في القصة . وبالتالي فهو خالي الذهن عما ساق بطل الرواية المسكين وهو في منتصف عمره إلى الانتحار ، ويجب تزويد هذا القاريء بالمعلومات الضرورية إذا أريد له أن يفهم شيئاً من القصة . كذلك فان الملاك المتبسم البريء لم يولد في الفراغ بل في ظروف

معقدة سبقت ولادته وأثرت (أحياناً تأثيراً حاسماً أو شرطياً) على سيرته المقبلة أو على مصيره النهائي . ففي هذا المثال أيضاً توجد حوادث من أنواع مختلفة لابد من تعريف القاريء بها .

إن وظيفة العرض تعريف القاريء بعالم غير مألوف ، بعالم متخيل للقصة ، بامداده بمعلومات عامة وخلفية خاصة لا غنى عنها لفهم ما يجري في هذا العالم . ثمة نتف من المعلومات يختلف عددها وطبيعتها من رواية إلى أخرى ، لا يستطيع القاريء أن يمضي في قراءته بدونها . فيجب عادة اعلامه — على سبيل المثال — بوقت الفعل ومكانه ، بطبيعة العالم التخييلي الغريب المصور في الرواية ، أو — بعبارة أخرى بقوانين الاحتمال التي تفعل فعلها به ، بتاريخ ومظهر وخصال وعادات سلوك أحد الأشخاص المتخيلين في الرواية ، وبالصلات فيما بينهم . هذه المعلومات الاستعراضية يلزم الكاتب بتوصيلها إلى القاريء بطريقة أو بأخرى .

في بعض الحالات يبدو حقاً (وان كنت سأحاج بأن هذه ليست هي القضية) أن مقداراً معيناً من المعلومات المسبقة — عن الشخصيات والعالم التخييلي — إن كانت غير مستوفاة تماماً أو إن أشير إليها مجرد اشارة في الرواية ذاتها فيمكن الافتراض بأنها في متناول القاريء . ففي المسرحية الاغريقية ، على سبيل المثال ، نجد أن المسرحيين المشدودين إلى مادة واحدة محددة تماماً ، يبدؤون ويعيدون عدداً من الأساطير التي يعرفها جمهورهم حق المعرفة . فسوفوكليس لم يبتكر أسطورة أوديب ، ويوريبيدس لم يبتكر أسطورة افجينيا وأورست . فحيثما استمدت الشخصيات والمادة القصصية من التاريخ فقد يبدو من الحكمة السليمة الافتراض بأن القاريء ليس جاهلاً بها كل الجهل . لذلك يبدو من

كلا المثالين أنه يمكن الاستغناء عن توصيل ولو جزء من المعلومات الاستعراضية على افتراض أن الكاتب يعتبر من البديهي أن يمتلك القاريء مقداراً معيناً من المعلومات العامة . من هذه الناحية ، قد يلوح من تلك الأمثلة أن الكاتب في مثل هذه الحالات يواجه وضعاً أيسر من أوضاع الكتاب المحدثين في أيامنا هذه ، ممن لا يقنعون بتكرار معالجة مادة مألوفة أو مبتذلة ، فيضطرون إلى تخصيص مساحة وطاقة كبيرتين لواجباتهم في العرض .

ويجب الاشارة إلى أن عدداً من الكتاب المحدثين يبدو أنهم يشتركون في الاستفادة من عروض أسلافهم القدماء ويعفون أنفسهم منها . واشير هنا بخاصة إلى روائيين اشتهروا بابداعهم التقدمي أو باحيائهم لعالم خيالي مجنح من ابداعهم — بارشستر عند ترولوب ، فرنسا القرن التاسع عشر عند بلزاك ، مقاطعة يوكنا باتاوفا لفولكنر — بحيث تظهر في رواية إثر رواية ؛ كما أشير أيضاً إلى كتاب أية رواية مسلسلة ، مثل قصص الشرطة السرية حيث تترد باستمرار شخصية مركزية واحدة (مثل هركول بويروت عند أجاثا كريستي) ، وإن كانت مشاهد العالم الخيالي تتنوع . ففي الحالة الأولى لا نجد فقط بلزاك وفولكنر يستخدمان مراراً وتكراراً المشاهد العامة أو الخاصة ذاتها ، وإنما ينقلان طقم الشخصيات بأكمله ومجموعة الحوادث من رواية إلى أخرى بترتيب واحد .

والمسألة التي تنشأ عن ذلك هي إن كانت جميع هذه الحالات ، أو على الأقل بعضها ، يمكن أن ينظر إلى مادة العرض فيها على أنها معروفة أو يطلب إلى القاريء أن يحصل عليها خارج حدود عمل واحد ، أي إن كان يمكن اعفاء المؤلف من نقل هذه المعلومات اعتماداً على

افتراض قوي بأن القاريء يعرف الأساطير أو الأحداث التاريخية أو الشخصيات التي عوبلجت فيالرواية أو في روايات أخرى من قبل الكاتب نفسه .

يعمل كثير من النقاد حسب الافتراض الضمني ، وأحياناً المعلن ، بأن الجواب على هذه المسألة ايجابي ، وبخاصة بالرجوع إلى أعمال مختلفة من مجموعة متسلسلة يعتبرونها عملاً واحداً (٢) . يظهر التمعن في البنية الأدبية أن هذا الافتراض لا يمكن الدفاع عنه . فالكتاب ، لازدرائهم للعقم النهائي في الواقعة ، لا يربكهم أن يضيفوا أو يعدلوا أو يمسخوا التراث أو الحقيقة التاريخية لكي تتناسب مع مقاصدهم الفنية . فشكسبير مشهور بأنه يعطي لنفسه الحرية في استعمال مصادره . ففي « يوليوس قيصر » يبسط تبسيطاً شديداً تاريخ الحوادث بين عودة قيصر الظافرة إلى روما ومعركة فيليبي الحاسمة التي جرت بعد سنتين . وهو لا يشعر بأدنى تردد في الخلط بين عيد الحصاد الروماني (الذي يحتفل به في ١٥ شباط (وعيد منتصف آذار (Ibes) فيجعلهما في يوم واحد ، ولا يتردد في وضع خطبة التأبين الشهيرة أثناء جنازة أنطوني ، ولا في المقارنة والاختيار بين مختلف الشخصيات الرئيسية المتضاربة بميزاتها وخصائصها التقليدية في هذه المسرحية الرومانية . وهو يقلب العديد من المشاحنات التاريخية إلى عرض فني عن طريق تجسيد كل الروايات في عمله وتركها دونما فصل بينها لكي يظهر فكرة « الصور المتضاربة » ثم يؤلف بينها « تأليفا فنياً » (٣) ، وإن لم يكن تاريخياً .

كذلك ، عند نقل شخصية أو وضع أو كليهما ، من عمل إلى آخر ، لا تقل حرية الكاتب عن السابق في أن يدخل أية تغييرات يمليها التصور الفني الممتاز للعمل الجديد . فمارك أنطوني في « يوليوس قيصر » ،

الخليع الذي انقلب إلى ديماغوجي ، يختلف كلياً عن الشخصية الخالدة في « أنطوني وكليوبطرة » ؛ وكل من حاول التوفيق بين الاثنين سوف يلاقي مصاعب لا تخطر له على بال . وبالتالي فالمطلوب دائماً تقديم عرض جديد للشخصية ، في مطلع المسرحية مباشرة . وفي موقف مماثل يعترف كاولي نفسه: « بما أن كل كتاب يقود إلى ما بعده ، فان فولكنر أحياناً يقع في خلل في التفاصيل . . . فهنري أرمستيد شخصية محببة في « حين أستلقي محتضراً » و « النور في آب » ، أما في « القرية » فهو وضيع ونصف مخبول»، وهكذا تتوالى قائمة التغيرات (٤) . ومن ناحية يبدو منافقاً إلى حد ما في«المراقب The Warden »،ولكنه حين يظهر في « برج بارشستر » تتلطف نقاط ضعفه وتصبح شخصيته تتصف بحدة المزاج وبالعاطفية الشديدة ، فلا تعود جذابة . وسواء اتخذنا موقف اللامبالاة إزاء مثل هذه التغيرات على أساس أنها « أخطاء لا تترتب عليها نتائج » (٥) ، كما يفعل كاولي ، أو نظرنا إليها على أنها انحرافات رئيسية ، مقصودة وذات مغزى ، تبتعد عن التصورات البنيوية والمضمونية السابقة (٦) ، فمن الواضح على كل حال أنها تشكل أو تتطلب مادة عرض جديدة تختلف عن المادة التي نقلتها الأعمال السابقة في المجموعة ذاتها . وبعبارة أخرى ، ان كون الكاتب قد استفاد من مواد موجودة سابقاً ، تاريخية كانت أو روائية ، لا يعفيه من الحاجة إلى العرض ، ما دمنا لا نتوقع من القاريء أن يعرف مباديء الاختيار والربط المتعلقة بالاضافة والتعديل ، والتي ساقت الكاتب إلى تأليف عمل معين جديد . على العكس ، يمكن الادعاء في مثل هذه الحالات بأن الحاجة أمس إلى عناية استثنائية بأمور العرض للحيلولة دون أي

تشويش أو سوء فهم ، ولا يضاح لا يقبل الشك لمباديء الاختيار والربط الخاصة بهذا العمل .

أضف إلى ذلك أن الكتاب بعامة يتخذون الاحتياطات الضرورية ليجعلوا العرض في كل عمل من أعمالهم مستقلاً بقدر الامكان ، حتى حين لا يشتمل احياء الشخصيات والعالم الروائي أو الاحتفاظ بهما على أي انحراف عن التصورات السابقة لهما ، وذلك على الرغم من التصريحات المأثورة بعكس ذلك . فمثلاً ، في الفصل الثاني من رواية ترولوب « أبراج بارشستر » ، يخبر القصاص القاريء « لا أجد ضرورة لأعطي الجمهور سرداً مطولاً عن سيرة المستر هاردينغ إلى تاريخ بداية هذه القصة . فالناس لما ينسوا بعد مدى الضعف الذي واجه به هذا السيد الحساس الهجمات التي شنتها عليه صحيفة « جوبيتر » فيما يتعلق بالمبالغ التي تقاضاها حين كان مراقباً لمستشفى حيرام في مدينة بارشستر . ولا ننسى كذلك الدعوى التي أقيمت عليه بهذا الخصوص » وهكذا . فمع أن ترولوب يتظاهر بافتراض أن المحنة التي اجتازها المستر هاردينغ ، والتي رويت في رواية « المراقب » ، معروفة لدى جمهرة القراء ، فانه يعيد ببراعة اختصار الحوادث التي يجب أن تعرض في « أبراج بارشستر » (والتي يلعب فيها المستر هاردينغ دوراً ثانوياً فقط) لكي يجعل العمل الثاني مستقلاً عن سابقه بقدر الامكان . فما كان لب العمل الأصلي حشر هنا ضمن فقرات استعراضية ، كما أن بعض الجمل الاضافية أوصلت التقرير إلى منتهاه وأحدثت النقلة الضرورية « إلى بداية هذه القصة». إن هك فين الصغير في رواية مارك توين « مغامرات هكلبري فين » يفتتح سرده بتصريح مشابه « أنت لا تعرف

شيئاً عني ما لم تكن قرأت كتاباً بعنوان (مغامرات توم سوير) ولكن هذا لا يهم . . . فالطريقة التي ينتهي بها الكتاب هي : وجدنا ، توم وأنا ، النقود التي أخفاها اللصوص في الكهف ، وبذلك صرنا أغنياء . . فأخذها منا القاضي ثاتشر وأودعها . . الخ » وهكذا يحرر مارك توين قصته من أي اتكال على قصة سابقة ، بأن يختار منها ويلخص للقاريء تلك الحوادث التي يتعلق عرضها بقصته الراهنة . ويظهر مثل هذا الميل حتى في أعمال تماثل أعمال روبرت غريفس « كلوديوس الرب » وهي الحلقة الثانية مباشرة بعد « أنا ، كلوديوس » ، وهي ترتبط بها ارتباطاً قوياً إن بالاستمرار التاريخي أو القصصي (فالراوية ذاته ، كلوديوس ، يستمر في عرض سيرته) . وهنا أيضاً « يذكرنا » كلوديوس باختصار بأهم الحوادث المتعددة التي قدمت مسبقاً بالتفصيل في « أنا ، كلوديوس » ، وبعد ذلك فقط يشرع في « التقاط الخيط حيث تركته » .

وبعبارة أخرى ، مع أن الكتاب قد يختارون الافادة من مصادر تاريخية أو العودة المرة تلو المرة إلى عالم روائي من صنعهم ، فان أعمالهم تتكشف عن معرفتهم بحقيقة أن كل عمل ، كما يقول كولريدج ، يجب أن يحمل في نفسه تعليل مجيئه على هذه الصورة وليس في صورة أخرى غيرها. فهم يعرفون بأن القاريء وإن حاز معرفة مسبقة بالشخصيات أو بالوضع الأولي ، فلا يجوز لهم أن يستسلموا لمثل هذه المعلومات الاستعراضية بل يتوجب عليهم أن يشتغلوا بهما في كل قصة على حدة . فاذا صرفنا النظر عن الأسس النظرية الصرفية التي أوردتها آنفاً ، فمن المستحسن ذكر أن الروائيين أناس واقعيون أكثر مما نظن . فترولوب مثلاً ، يعترف صراحة بأنه وإن اشتغل على أساس أن « فينياس فين

« Phineas Finn » (١٨٦٧) وحلقتها الثانية « فيناس ريدكس « Phineas Redux » (١٨٧٣)» ليست عملياً سوى رواية واحدة فليس له الحق في أن يتوقع من قراء الرواية أن يتذكروا شخصيات القصة بعد فترة ست سنوات » (٨) . وربما أسرف في مكان آخر في بسط القضية حتّى ذهب إلى الزعم بأنه لم يشتغل أبداً وهو يتوهم أن قارئه قد لاقى مثل الابداع المطرد لشخصيات من أمثال دوق أومنيوم في ذلك المشهد: فصورهم تنتشر على مساحة واسعة بحيث إنه « لا يستطيع أن يتوقع من أي محب لهذا الفن أن يعنّي نفسه لينظر إلى المشهد كله » ، كما أن جمهوره لن يحتفظ في ذاكرته بسلسلة من الروايات « فسوف ينسى أشد القراء حماسة أية رواية بمجرد أن ينتهي من قراءتها » (٨) .

يضاف إلى ذلك أن هذه الاقتباسات من ترولوب وتوين وغريفش لا تبدو أنها تتضمن هذا التنبيه وحسب بل تحذيراً إيجابياً أيضاً للقاريء بألا يلصق بالقصة أية ترابطات لا تتعلق فنياً بها . ففي تلك المحاولات الافتتاحية يبدو الكاتب وهو يحذر القاريء بشيء مما يلي : « هذا كل ما أنت في حاجة إلى تذكره من أجل الرواية الراهنة . فان كان لديك معلومات أكثر من ذلك فلا بأس ، ولكن على الرغم من معاودة مستر هاردينغ للظهور فلا تلصق كامل الصراع الذي خصصت له رواية « المراقب » برواية « أبراج بارشستر » ، لأنك إن فعلت صرفت انتباهك عن الرواية الثانية » . أو كما طرح المسألة برسي لوبوك ، ففي أية قصة لبلزاك « يظهر أناس عرضاً ، بالمصادفة ، وعليهم أن يهدروا

بسرعة حياتهم التي لا مناسبة لها ؛ فان أخفقوا في ذلك فانهم يشوشون وحدة القصة ويشوهون حقيقتها » (٩) .

والنتيجة أنه ينبغي أن نلاحظ أن تلك التحذيرات تتطابق تماماً وحلم أمثال هؤلاء الكتاب بأن ينظر إلى عملهم على أنه كل . فحدود الوحدة الأدبية لا يمكن وضعها مسبقاً ، فهي (الحدود) متحركة بحيث تتنوع حسب نوع المسائل التي يطرحها الناقد .فحيثما يعنى الناقد بوصف أو تقييم شخصيات مؤلف مطروحة على بساط البحث أو بمجمل انتاجه كله ، فقد يجد من الأهمية بمكان أن يتقصى تطور شخصية أو موقف من عمل إلى عمل ، لكي يتفحص مختلف الميزات أو الوجوه المختارة من أجل معالجة مكثفة في كل عمل أو حتى الاختلافات القائمة بين تقديمهم في أعمال متعددة ، ومن جهة أخرى ، حين يعنى الناقد بمشكلات قائمة على تحليل عمل منفرد (كما أفعل هنا) ، في فرادة معاييره وبنيته ، لا يسعه إلا أن يضع في حسابه كل المعلومات الخارجية عن شخصيات هذا العمل بوصفها بينات خارجية قد تظهر فائدة هذه البينات في وضع فرضيات عن هذا العمل ، أو في لفت نظر القاريء إلى بعض وجوهه الخفية ؛ بهذه الصورةيكون جزءمن مهمةالنقد أن يوجد أكبر عدد منها ليحملها على النص . ولكن يجب اعتبارها بينة خارجية تماماً ما لم تتصل ببينة داخلية ، وبذلك يتم تأسيسها على انها ذات صلة بعمل فريد . فالعرض لا يمكن الاستغناء عنه بحال من الأحوال ، والمشكلات الفريدة التي يثيرها لابد أن يواجهها كل كاتب وأن يحلها في كل عمل جديد .

موقع العرض :

بحثت حتى الآن « وظيفة » العرض . وعلى كل فالمشكلة التي تنشأ ونحن نضع في ذهننا هذه الوظيفة ، هي أن كنا نستطيع الاشارة إلى أي جزء أو أجزاء معينة ، فقرة أو فقرات ، من العمل القصصي يمكن أن نسميه « العرض » . فما هو مكان اقسام العرض أو عناصره ؟ هل هو مكان ثابت أم متغير ؟ وأخيراً ، كيف يمكن تمييز أقسام العرض أو عناصره من العناصر الاخرى غير الاستعراضية في العمل الروائي ؟ أكثر نظريات العرض تفصيلاً وأوسعها قبولاً هي نظرية غوستاف فريتاغ الذي يشكل مفهومه عن البنية المسرحية للعرض جزءاً متمماً . يقول فريتاغ : « تمتلك المسرحية بنية هرم . وهي تنشأ بدءاً من (التقديم) مع دخول قوى الاثارة إلى أن تبلغ (الذروة) : ثم تسقط منها إلى (الكارثة) . بين هذه الاقسام الثلاثة تكمن أقسام (الصعود) و (السقوط)» ثمة مؤثر هام يسميه فريتاغ لحظة الاثارة أو القوة المثيرة « تقف بين التقديم والصعود » : « بداية العمل المستثار (أو التعقيد) تحدث في نقطة حيث ينشأ في روح البطل شعور أو ارادة تتيح الفرصة لما يليها ، أو حيث يتم للفعل المضاد أن يستعمل عتلته ليضع البطل في حالة حركة .. ففي « يوليوس قيصر » نجد أن القوة الدافعة هي فكرة قتل قيصر ، التي تغلو بالمحادثة مع كاسيوس فكرة مثبتة في روح بروتوس » .

التقديم أو العرض — يرى فريتاغ أن مفهوم العرض يرادف التقديم أحياناً ، وأحياناً يتممه ، لكنهما في كل الاحوال متطابقا الحدود (١١) — تفصله القوة المثيرة عن بقية المسرحية فصلاً واضحاً ، وهي التي « تشكل دائماً النقلة من التقديم إلى الفعل الصاعد » . هذا التحديد الأولي للموضوع في مصطلح حركة الفعل أو ماسوف أسميه استمرارية الحوادث المصورة ، يدعمه فيما بعد تحديد آخر ليس فقط أقل تسيباً وجوهرية بل ينطبق أيضاً تماماً على مستوى آخر — على استمرارية النص . يدعي فريتاغ أن في تمثيلية نموذجية من خمسه فصول «يتضمن كل فصل جزءاً من أجزاء خمسة في مسرحية قديمة ؛ فالأول يحتوي على التقديم ، والثاني على صعود الفعل ، والثالث على الذروة والرابع على التراجع ، والخامس على الكارثة » . فحسب هذا النموذج من التحديد الشكلي الصرف يكون العرض دائماً متضمناً داخل حدود الفصل الأول ، وسابقاً للفعل الصاعد .

ومهما يكن من أمر ، فان نظرية فريتاغ المقبولة المصقولة ، تبدو لي غير محكمة . وضعفها القتال لا يكمن في ضيقها أو محدودية مجالها التطبيقي وانما في اختلالها واخفاقها في مواجهة الوقائع حتى حين تجرب على أعمال مؤلفة « بشكل هرمي » . فان كانت وظيفة العرض ، كما يقول فريتاغ ، « أن يبين مكان الفعل وزمانه : وجنسية البطل وعلاقاته في حياته » فقل أن يمكننا أن نصنف أو نعين مسبقاً أن كل الكتاب يجب أن يختاروا أن يضعوا المعلومات الاستعراضية ضمن الفصل الأول أو قبل « الفعل الصاعد » . وفي الواقع فان الكتاب ندر ما يفرضون على أنفسهم أي تحديد من هذا النوع ، كما يمكن توضيحه حتى بالرجوع إلى تمثيليات استشهد بها فريتاغ نفسه لايضاح نظريته . فهو ، مثلاً ،

يصر على أن القوة المثيرة في « يوليوس قيصر » هي « فكرة قتل قيصر التي غدت تدريجياً بالمحادثة مع كاسيوس (أي الفصل الأول ، المشهد الثاني) فكرة ثابتة في روح بروتوس » . وعلى كل فالواقع أن العرض ليس محصوراً في حدود الفصل الأول وان جزءاً صغيراً منه فقط يسبق اللحظة الدافعة . ان معظم المواد الاستعراضية موزعة على مساحة كبيرة: فأحد الجوانب الهامة من استعراض « علاقات بروتوس في حياته » ، علاقته بزوجته بورشيا لا يتبين لنا إلا في المشهد الأول من الفصل الثاني ، أي بعد أن تولى بروتوس قيادة المؤامرة ؛ ومادة « العلاقة الحياتية بين يوليوس ىيصر وكالبورينا تنقل إلينا نقلاً مسرحياً بعد ذلك ، في المشهد الثاني من الفصل الثاني ؛ في حين أن الكشف التام عن علاقات أنطوني الاستعراضية بقيصر تتأخر إلى مناجاته الشهيرة لنفسه في المشهد الأول من الفصل الثالث ، وهكذا . بعبارة أخرى ، إن كل هذه الاحداث المسبقة المتنوعة (العلاقات الحياتية) ، والتي لا جدال في كونها استعراضية حسب تعريف فريتاغ لوظيفة العرض ، تظهر على أنها غير استعراضية بحسب وصفه لمكانها ؛ وبما أن تعريف فريتاغ لوظيفة العرض صحيح في جوهره ، فليس لنا إلا أن نستنتج أن مفهومه التصوري عن مكان العرض خطأ من كل بد . ويزيد الامر وضوحاً أن تعريف فريتاغ يخفق في إحتواء حالات مثل « أشباح » ابسنت ، وهي مسرحية يوزع فيها العرض خلال المسرحية كلها ، وتظل تظهر وقائع جديدة حية تتعلق بحوادث سابقة في حياة الاشخاص حتى في الفصل الاخير.

وبناء على مافي هذه النظرية من ضعف باد للعيان ، فلعل من المدهش أن نكتشف ما كان لها من تأثير هائل على النقد في المائة سنة الاخيرة ؛ والواقع أن المرء لايجدها مطبقة مرة بعد مرة على المسرحية فقط (١٢)

بل على الأعمال الروائية أيضاً . فمثلاً نجد في مقالة متأخرة أن رويت
ه . فاركوهار يبدأ مقالته بالمحاجة أن همنغواي قد بنى رواياته حسب
نموذج « مقبول بشكل عام على أنه النمط التخطيطي للبناء المأساوي في
المسرحية وهو الشكل الهرمي مخمس الاجزاء الذي يمثل التحرك صعداً
من التقديم خلال الفعل الصاعد إلى الذروة ، ومن ثم يهبط أثناء السقوط
إلى الكارثة أو حل العقدة » (١٣) وبعد أن طبق فاركوهار هذا المخطط
على « والشمس تشرق أيضاً » ، « وداعاً للسلاح » ، « لمن تقرع الاجراس »
«الشيخ والبحر » يستنتج أنها « كلها تتوافق مع متطلبات (الشكل
الهرمي) الأساسية ، البنيوية والوظيفية » (١٤) . غير أن مناقشة فاركوهار
يفسدها أيضاً مفهومه للعرض على أنه يوضع في بداية العمل « يقدم
التقديم بصورة نموذجية أي استعراض ضروري ويؤسس المشهد والاتجاه
العام والعقدة الرئيسية والشخصيات الرئيسية أيضاً » (١٥) . ففي «والشمس
تشرق أيضاً » يرى فاركوهار أن التقديم مقصور على الكتاب الأول ،
ولكن الكتاب الثاني لا يقدم فقط من الشخصيات الرئيسية مثلما يقدم
الكتاب الأول (بيل غورتون ، مايك كامبل ، بدرو روميرو) وانما
ينقل أيضاً معلومات كانت مكتومة من قبل الآخرين من قبل — اهتمام
جاك العميق بمصارعة الثيران ، كفاحه الديني ، طموحه الأدبي ، الخ.
وفي « الشيخ والبحر » المرصعة حتى نهايتها تقريباً بتذكر حوادث سابقة
أو بأحلام تستثير مغامرات الصياد العجوز الماضية ، نجد أن توزيع
العرض يتخطى ما يعتبره فاركوهار مرحلة التقديم ويزيد زيادة وافرة .

ولا أعتقد أن من المقيد المضي في ايضاح عدم صحة هذه الفرضية
فهي لا تنطبق على الاعمال المسرحية أو القصصية التي لا يقوم بناؤها
العام على أساس مسرحي أو هرمي (ولا تزعم أنها تنطبق) ، ولا تنطبق

على الروايات المتعلقة بها مباشرة ، ولا حتى على الروايات التي تقدم معلومات استعراضية في الفصل الأول ، لكن الكاتب يحتفظ بعدد من الوقائع الاستعراضية الكبرى ليكشف عنها فيما بعد . ينبع ضعف نظرية فريتاغ من خلل رئيسي في مفهومه العام عن البنية. ففي زعمه أنه يصف بنية الفعل بأنها حركة في الزمان ، في اتجاه محدد وعبر مراحل محددة ، أو بعبارة أخرى ، في نظام زمني يعرف القارىء أو الجمهور من خلاله تطورات الفعل ؛ ولكن فريتاغ في الواقع لا يصف حركة الفعل بل بنية « الصراع » فهو يفصل الصراع عن الحركة الزمنية الحقيقية للفعل ، ويقدم بنية لا تظهر للقاريء الا حين ينظر إلى الفعل نظرة استرجاعية ويعيد ترتيبه وتجميعه في عقله بترتيب زمني . وبصيغة أخرى : لا يأخذ فريتاغ وأتباعه في حسابهم أن الترتيب الزمني الذي تحدث فيه الحوادث لا تتطابق ضرورة مع الترتيب الذي تنقل بموجبه إلى القاريء . وبالتالي فان الترتيب الزمني « المطلق » للحوادث (والذي يكون فيه العرض أو « العلاقات الحياتية » تمهيدية في التسلسل الزمني) لا تتطابق ضرورة مع التحرك الزمني الفعلي أو مع ترتيب تقديم الحوادث ذاتها في عمل واقعي يمكن فيه تأجيل المعلومات الاستعراضية إلى المشهد الاخير أو الفصل الاخير ، كما نرى في « الأرواح الميتة » لغوغول أو في قصص التحري .

والخلاصة: بما ان عدداً لا يحصى من الأعمال الأدبية التي تأخر فيها العرض أو قسم منه ، أو وزع على كل الفصول ، لا يتلاءم مع مخطط فريتاغ التعسفي الشبيه بسرير بروست ، فمن الجلي أنه يجب رفض تأكيده بخصوص وجود موضع ثابت للعرض . فالنظرية المقبولة الوحيدة في العرض هي انه يجب أن يكون على مرونة تساعدها في

الاشتمال على كل أنواع البنى أو أنواع التقديم لتشق طريقها عبر حدود النوع الأدبي .

العرض في الحكاية والحبكة :

يبدو لي أن من الممكن وضع تعريف مرض للعرض بحدود الحكاية والحبكة ، ووحدة المشهد أو الحاضر الروائي . كان الشكليون الروس (١٦) أول من صنع التمييز الهام بين (الحكاية Fabula) و (الحبكة sujet) . وان كان ما يزال بحاجة إلى المزيد من التطوير والتحديد . يتألف العمل القصصي من عدد لا يبلغه الحصر من الأفكار الرئيسية المتكررة « muiet » ، أي من وحدات سردية أساسية لا تتفكك (١٧) . ونجد الأمثلة على ذلك في رواية « السفراء » لهنري جيمس ، « ستريثر وصل إلى الفندق في شستر » ، « وقد ألقي بالخبر إلى ويمارش في ذلك المساء نفسه » ، « مكث ستريثر وحده في الكنيسة الكبيرة المعتمة » ، « اندفع ويمارش فجأة في دكان » ، الخ . الحكاية في عمل هي تتالي الأفكار الرئيسية حسب الترتيب الزمني ، أو هي العلية الزمنية التي يمكن أن ترتب بداخلها الأفكار الرئيسية ؛ في حين أن الحبكة تؤلف الترتيب الواقعي أو تقديم هذه الأفكار الرئيسية في العمل ذاته . الحكاية هي تجميع كل الأفكار الرئيسية التي تظهر في العمل القصصي ، هي المادة الخام التي يجبلها الفنان ويلغي شكلها الأصلي ليؤلف عمله ، في حين أن الحبكة تشمل ما يطرأ على نظام التقديم الذي يواجه به القارىء فعلياً . لنفرض أن كاتباً يرغب في تأليف قصة تتألف من ثلاثة أفكار رئيسية آ ١ ، آ ٢ ، آ ٣ . هذه الأفكار الرئيسية الثلاث إذا رتبت بحيث آ ٢ تتلو آ ١ في الزمان ، و آ ٣ تتلو آ ٢ ، فسوف تؤلف حكاية قصته ، وعلى كل ، ففي وسعه أن يقدم تلك الأفكار الرئيسية في أية من المتواليات

الست التالية ، أو ، بعبارة أخرى ، يستطيع أن يقلّبها في أي من الحبكات الست التالية :

(١) آ ١ ، آ ٢ ، آ ٣
(٢) آ ١ ، آ ٣ ، آ ٢
(٣) آ ٢ ، آ ١ ، آ ٣
(٤) آ ٢ ، آ ٣ ، آ ١
(٥) آ ٣ ، آ ٢ ، آ ١
(٦) آ ٣ ، آ ١ ، آ ٢

وعدا عن هذا فعلى المرء أن يضع في حسابه أن الحكاية عرضة للتلاعب في زوايا الرؤية ، وهو شكل من التشويه الفني يتطابق غالباً مع الازاحة الزمنية وأحياناً يعللها . ففي وسع الكاتب مثلاً أن يمنح نفسه وضع الراوية الذي يعرف كل شيء ، أو يضع قصة مؤلفة من رسائل ، أو يستخدم أياً من الشخصيات ليكون راوية ، أو يسجل الحادث اكما يمر في وعي أي منهم وفي وعيهم كلهم : ففي كل حالة سيتغير ترتيب تقديم الأفكار الرئيسية ومغزاها وثقلها وتلوينها . كان هنري جيمس يصر على وجود خمسة ملايين طريقة لأداء قصة ما . وكان يعني طبعاً أن من كل حكاية يمكن صياغة خمسة ملايين حبكة ، لكل منها ترتيبها الخاص لتقديم الأفكار الرئيسية ، وزاوية الرؤية الخاصة بها ، وبالتالي تأثيرها الفريد في القارىء . ودفتر ملاحظات جيمس يقدم ايضاحات مثيرة عن وعيه الدقيق لهذه الحقيقة . ففي ملاحظاته التمهيدية الأولى عن قصة « أصدقاء الأصدقاء » نجده يناجي نفسه بما يلي : « ثمة طرق عديدة لكتابتها ، ويخطر لي أن هذا الأمر يمكن أن يرويه الشخص الثالث ، حسب عادتي حين أبتغي أمراً — حين أسعى إليه فعلاً —

بموضوعية فائقة . . . فان لم يكن لدي شخص ثالث راوية ، فما هو التأثير الذي أحصل عليه من الشكل غير الشخصي — أي تأثير فريد ومميز ، وأي تعويض يمكنني أن أحصل ؟ . . في وسعي ، بشكل غير شخصي ، أن استوعب الشخص الثالث ومشاعره أو مشاعرها — فأروي الأمور حتى من زاويته أز زاويتها » (١٨) . كذلك في « السفراء » حين استخدم التجميع الأساسي للأفكار الرئيسية كان في وسعه أن يجعل ستريثر راوية لمغامرته الخاصة به (١٩) ، أو يسقط الفعل من خلال وعي تشاد نيوسم مثلاً ، أو مدام دي فيوني أو ماريا غوستري . وحتى بعد أن جعل جيمس من ستريثر مركزاً للوعي ، كان في وسعه أن يبدأ الرواية حين كان ستريثر ما يزال في أمريكا أو بعد أن انتقل إلى باريس ، في كل هذه الحالات « كانت « السفراء » ستنقلب إلى رواية مختلفة ، وذات تأثير مختلف على القاريء ، إلا أن التغيير لن يشمل (حكاية) أخرى بل (حبكة) أخرى.ففي « السفراء » كما وضعها جيمس بالفعل، كانت بدايةالحكاية أول حدث في تاريخستريثر نعرفه عنه في سياق الرواية (وهو زواجه) : أما بداية الحبكة فتتطابق طبعاً مع بداية الفصل الأول من الرواية (وصول ستريثر إلى شستر) .

حين ترجم لمون وريس إلى الانكليزية مقالة توماشفسكي جعلا المصطلحين الروسيين « الحكاية — Fabula » و « الحبكة — Sujet » معادلين المصطلحين الانكليزيين « القصة — story » و « العقدة — Plot » ، مما يوحي بوضوح أن التمييز الذي وضعه الشكليون يتطابق مع ما اقترحه إي . إم . فورستر E. M. Forster . في « وجوه الرواية » (١٩٢٧) . قد يظهر للوهلة الأولى أن زوجي المصطلحات متداخلان (وخاصة القصة والحكاية) . فعامل الترتيب الزمني شديد البروز في تعريفات فورستر أيضاً . فالقصة « سرد للحوادث مرتب

بحسب تواليها الزمني — فالغداء يأتي بعد الافطار ، والثلاثاء بعد الاثنين ، والتحلل بعد الموت ، وهكذا . فالقصة ليس لها سوى مزية واحدة : أنها تجعل الجمهور يريد أن يعرف ماذا حدث بعد ذلك » ؛ في حين أن العقدة « سرد للحوادث ، والتشديد يقع على التعليل . (مات الملك ثم ماتت الملكة) هذه قصة . (مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه » (٢٠) هذه عقدة . إن الفحص الدقيق لعرض فورستر النفاذ ليكشف على كل حال أن هذه المجموعات من المفهومات يجب أن تتمايز تمايزاً حاداً .

أول تفاوت جذري بين المباديء البنيوية عند فورستر والمباديء التي نناقشها هنا يتصل بما يمكن أن يسمى حالتها في الوجود . ففي حين أن الحبكة هي البراعة الناجزة أمامنا ، وهي السرد الذي جبله الفنان ، نجد أن الحكاية في جوهرها تجريد واعادة تأليف معاً . فهي نمط تجريدي من حيث أنها لا تضم كل العناصر التي تصنع الحبكة — والمثال على ذلك تلك التوليدات المبدعة كالتي نراها في الفصول التمهيدية الخالية من التوقيت في « توم جونز » ، أو تلك الصيغ البنيوية في القياس التمثيلي الذي لا يسير في تطور خطي بل في تكامل مكاني . كما أن الحكاية أيضاً اعادة تأليف من حيث إنها تشتمل على ما يقوم به القاريء من اعادة بناء مكونات الحبكة طبقاً لاطار من المعلومات متصور سلفاً ، طبيعي ، ومنطقي في ترتيبه الزمني ، وهي الانحرافات التي تؤلف منها الحبكة أنماط تقديم خاصة بالعمل الأدبي . إلا أن هذه الفروق لا تتطابق مع الفروق القائمة بين القصة والعقدة . فهما مبدئياً تجريدان — والقصة أيضاً اعادة تأليف — يشيران إلى مبدأين ناظمين مختلفين قد يتواجدان في عزلة أحدهما عن الآخر في عمل واحد (أو حبكة) . في هذه النقطة بالضبط تختلف ملاحظات فورستر عن التتالي في السرد ، عن

ملاحظات أرسطوطاليس التي لا يذكرها فورستر ، مما يثير العجب . إن التمييز بين المتواليات المطردة زمنياً والمطردة سببياً يعود أصله إلى « الشعريات Poetics » ولكن في حين أن تطبيق أرسطوطاليس لهذا الاستبصار مقصور على التفريق بين حبكة الحادثة العرضية والحبكة الفنية الملائمة ، فان فورستر يتحقق بذكاء من أن القصة والعقدة كلتاهما قد تتواجدان باعتبارهما « وجهين » متمايزين للعمل الأدبي نفسه — وقد يضيف المرء بأن الغالب تمايزهما مادامت كل متوالية سببية تستتبع بعداً زمنياً متوالياً .

وهذا يفضي بنا إلى فرق آخر في حالة الوجود . لابد للسرد بالضرورة من قصة تكون له عمود التأليف الفقري ؛ وان كان السرد قد يستمر دون عقدة أو قد تكون فيه عناصر سببية مبعثرة فقط (كما في معظم الروايات عن العيارين) . ومن ناحية أخرى لا يوجد سرد قصصي يفتقد إلى حكاية وحبكة خاصتين به .

ثانياً ، لا يهتم فورستر بالامكانات المتعددة «للافساد الفني » لمجموعة من الأفكار الرئيسية المتكررة من خلال مختلف نظم التقديم أو مختلف انحرافات الرؤية أو كليهما . فاهتمامه الرئيسي محصور في أسلوبين للتسلسل ، أو في نوعين من الروابط ، يميزان الرابطة الوقتية الاضافية (وبعد ذلك ؟) التي تميز القصة عن الرابطة السببية الأوثق (لماذا ؟) التي تنفرد بها العقدة . في ايضاحي فورستر الأولين ، اللذين أوردناهما آنفاً ، ليس اختلاف نظام أو زاوية تقديم الأفكار الرئيسية المتكررة هي التي تميز ترابط القصة عن ترابط العقدة : فالتفريق محصور تماماً في حدود نوع الرابطة ، في حين نظام التقديم يظل كما هو . ويعلق فورستر نفسه على مرحلة العقدة بقوله « توالي الزمن محفوظ ، غير أن الاحساس

بالسببية يغطي عايه » . فان كانت العقدة ، كالحبكة ، شكلاً فنياً رفيعاً ، فهذا لا يرجع إلى « افسادها » بل إلى إحكامها الرفيع بالمقارنة مع المبدأ التراجعي الذي يزود القصة بالمعلومات .

لننتقل الآن إلى ايضاح فورستر الثالث الأكثر تعقيداً ، والذي يربط فكرتين رئيسيتين مكررتين :«(ماتت المملكة ، ولم يعرف أحد السبب ، حتى تبين أنها ماتت حزناً على موت الملك) فهذه عقدة تنطوي على سر غامض فيها . . . فهي تعلق توالي الزمن ، كما أنها تبتعد عن القصة بقدر ما تسمح حدودها » . فقد يبدو في ضوء هذا المثال أن العقدة مساوية للحبكة في نهاية الأمر ، لأنها قد تحوي « تعليق » توالي الزمن أيضاً . إلا أن هذا الاستنتاج المعقول سيكون خطأ ، لأن فورستر لا يرى أن فساد الترتيب الزمني هو الذي يقلب ترابط الأفكار الرئيسية إلى عقدة وإنما الرابطة السببية التي هي شرط لازم ، فهي « الجانب المنطقي الفكري » . إذا أعطينا تسلسلاً سببياً فان أية مجموعة من الأفكار الرئيسية المتكررة تشكل عقدة للقصة ، سواء إن اشتملت على تعليق للتوالي الزمني أم لم تشمل ؛ على أن التوالي الزمني المعلق بنفسه ليس عقدة إذا افتقد إلى تلك الرابطة ، وإن شكل عنصراً هاماً في بعض العقد ، وهكذا ، فقولنا « ماتت الملكة بعد عشرين عاماً من موت الملك » لا يعتبره فورستر عقدة (٢٢) ، وان كان يضم توالياً زمنياً مقلوباً ؛ على أنه حبكة لا جدال فيها ، فهو ترتيب للأفكار الرئيسية المتكررة وفق نظام تقديم مختل اختلالاً فنياً . وبالاختصار ، يقول فورستر نفسه حول موت الملكة : « إذا قلنا في قصة (وماذا بعد ؟) وإذا تساءلنا في عقدة (لماذا ؟) فهذا (أي هذه الاضافة المعارضة للرابطة السببية) هو الفرق العميق بين جانبي الرواية هذين » . غير أن هذا ليس هو

الفرق العميق بين الحكاية والحبكة . وإذن فلا يجوز مساواة العقدة بالحبكة من هذا الوجه أيضاً ، لأننا في الوجه السابق ، حين أعطينا توالياً سببياً جلياً ، وجدنا أنه يمكن الاستغناء عن أي شيء آخر (بما فيه الازاحة الزمنية) ؛ أما في الوجه الثاني ، حين أعطينا الاختلال الفني في الحكاية — وكلما زاد الاختلال الفني تعمقت سمة الحكاية — فقد وجدنا أنه يمكن الاستغناء عن أي شيء آخر (بما فيه التوالي الزمني) .

كذلك لا يمكن مساواة القصة بالحكاية ، وإن كانتا كلتاهما تفترضان مسبقاً تجريداً للحوادث واعادة بنائها الزمني . لأن الخاصة الثانية للقصة تواليها الاضافي الصرف ، في حين أن الحكاية قد تشتمل غالباً على تسلسل سببي . والأمر كما يقرره توماشنسكي بوضوح :

« الحكاية لا تتطلب فقط مؤشراً زمنياً بل سبباً . وكلما كان السبب أقوى ازدادت أهمية المؤشر الزمني » .

هذه الفروق بين المصطلحات الأربعة يمكن تلخيصها في الجدول التالي :

	القصة	الحكاية	العقدة	الحبكة
حالة الوجود	تجريدية ويجب اعادة تكوينها	تجريدية ويجب اعادة تكوينها	تجريدية	فعلية (وهي موضوع للتجريد وإعادة التكوين
	لاغنى عنها	لاغنى عنها	يستغني عنها	لاغنى عنها
	تراعي الترتيب الزمني	تراعي الترتيب الزمني	تراعي الترتيب الزمني أو تفسده	متنوعة جداً ، ولا تراعي أصلاً

نظام التقاديم				الترتيب الزمني
نمط الرابطة	اضافية	اضافية و/أو سببية	سببية	اضافية و/أو سببية و/أو مكانية
زاوية الرؤية	عامل غير فعال	موضوعي (أي غير شخصي)	أي عامل غير فعال	متنوع جداً، عادة تختلف عن زاوية الرؤية في الحكاية
النتيجة رقم١ تطابع ممكن مع مفهومات أخرى أخرى	مع الحكاية	مع القصة والعقدة، ومع الحبكة نادراً	مع الحكاية	مع الحكاية نادراً
النتيجة رقم٢ تطابق ضروري مع مفهومات أخرى				

والنتيجة ، إن مفهومي القصة بازاء العقدة ، والحكاية بازاء الحبكة ، لا يمكن أن يحل أحدهما محل الآخر ولكنهما متكاملان ؛ كما أن ترجمة « الحكاية والحبكة — Sujetand fabula » بـ « القصة والعقدة — Storyamdpiot » لا تضلل القاريء فقط بل تطمس عدداً من التمايزات النظرية شديدة النفع . لأنه إذا تميزت الخصائص الدقيقة لكل من المفهومات الأربعة وظلت في البال ، فقد يجد الناقد في طبيعتها التكاملية خير معين . فحين نريد مثلاً أن نشير إلى عمل قصصي مرتب بالفعل حسب توالي زمن اضافي في جوهره (كالتوالي العرضي في قصص العيارين مثلاً) ، فلنا أن نسميه « حبكة على نمط قصصي » .

أما حين لا يوجد هذا التوالي على صورة كل منظم في حبكة مختلة اختلالاً فنياً ولكننا أعدنا تكوينه خلال عملية القراءة — كما في حالة رواية تيار الشعور مثلاً — فمن الأفضل أن نسميه « حكاية على نمط قصصي » . ومن ناحية أخرى ، ينبغي أن نشير إلى ترتيب سببي مختل للافكار الرئيسية المتكررة على أنه « حبكة على نمط العقدة » (مثل الاسطورة المثالية عند أرسطوطاليس كما وضعت في « أوديب الملك ») ، وبذلك نميزه عن « الحكاية على نمط العقدة — وهي المجمرعةنفسها من الافكار الرئيسية أعيد تجميعها في تتابع زمني — سببي ونظر إليها من زاوية طواعيتها لمختلف أشكال الازاحة الفنية . وحين يجدالناقد في متناوله ثمانية مصطلحات بدلاً عن اثنين أو أربعة فسوف يسعى إلى مزيد من الضبط والمفهومية . والمثال على ذلك أننا في مناقشة نقدية لقصة ما لن نختار في تبيين ما إن كان المتحدث يشير إلى ترتيب فعلي للافكار الرئيسية (كما هو الحال مع فورستر أحياناً) أو إلى أحد جوانب العمل الأخرى ، إلى توالي الترتيب الزمني الصرف مجرداً ومفصولاً عن التوالي الزمني — السببي الفعلي . ففي وسع الناقد أن يوضح مقصده تماماً بتحديد الحالة الأولى على أنها « حبكة على نمط قصصي » والثانية بأنها « قصة » (٢٤) .

وعلى كل فاننا لانجد بين زوجي المصطلحات هذين سوى مصطلح واحد يتصل حسب تعريفه بنظام تقديم الافكار الرئيسية المتكررة ، وهو بموجب ذلك في حدود التمييز بين الحكاية والحبكة، مما يمكنني من اعادة صياغة اعتراضاتي الرئيسية على نظرية فريتاغ . فحين يؤكد فريتاغ وأتباعه أن الفصل الأول في كل مسرحية (أو الفصول القليلة الأولى من أية رواية) تضم العرض ، فهم يخلطون بداية الحبكة مع بداية الحكاية . فالعرض يؤلف دائماً بداية الحكاية ، القسم الأول من التتابع

تنظّم بحسب التوالي الزمني للافكار الرئيسية كما يعيد القاريء بناءها ؛ ولكنه لا يقع ضرورة في بداية الحبكة . ان بداية الحكاية لا تتطابق مع بداية الحبكة إلا حين يقدم المؤلف أقصوصته في تتابع زمني مباشر (كالأقصوصة المروية في « سفر أيوب » أو « « ابنة العم بتّي » لبلزاك أو « ساحة واشنطن » لجيمس (وللمؤلف ملء الحق في أن يشرع دون مقدمات في صلب القصة أو أن يوزع مواد العرض في أنحاءالعمل؛ وفي هاتين الحالتين ، مع أن العرض يظل واقعاً في بداية الحكاية ، فان موقعه في الحبكة — أي في النظام الذي تقدم به الافكار الرئيسية إلى القاريء شديد التغير .

المؤشر الكمي :

الزمن الممثّل والزمن التمثيلي

عرفت العرض حتى الآن بأنه بداية الحكاية أو الجزء الأول منها . ومع أن هذا التعريف يؤسس بحزم الحد النهائي للعرض ومع أنه يغطي بمرونة كل الاحتمالات التي لا تحصى لربط وترتيب عدد مفترض من الافكار الرئيسية في حبكة مختلفة ، فانه لا يعتبر كاملاً مالم نستطع أن نحدد بالضبط إلى أي حد كانت الافكار الرئيسية في الحكاية استعراضية .

يقدم العمل الروائي شخصيات في حال الفعل خلال فترة متخيلة من الزمن . ويجد المرء في معظم الاحوال أن الكاتب لم يعالج الفترة المتخيلة كلها بدرجة واحدة من الدقة أو الانتباه . تنقسم هذه الفترة انقساماً طبيعياً أو اصطناعياً إلى فترات صغيرة مختلفة أو إلى أقسام زمنية . بعضها يعالج بتطويل شديد ، وبعضها يتم القفز من خلاله أو يلخص تلخيصاً سريعاً ، وبعضها الآخر يصرف النظر عنه بجملة عابرة

أو جملتين ، في حين تمر فترات لا يأتي الكاتب على ذكرها . وبعبارة أخرى فانه حتى ضمن اطار حبكة واحدة نستطيع اكتشاف نسب تتفاوت من « الزمن الممثّل » (أي توقيت فترة مصورة في حياة الشخصيات) إلى « الزمن التمثيلي » (أي الزمن الذي يستغرقه القارىء، محسوباً بالساعة ، لمتابعة جزء من العمل الذي يصور هذه الفترة المتخيلة).

ان مسألة الزمن التمثيلي (محسوباً طبعاً بحدود المساحة القصصية (الذي يجب أن يخصص لكل قسم من الاقسام الزمنية المختلفة التي يتألف منها مجموع الفترة الروائية أو مجموع الزمن الممثّل ، مسألة يقول عنها جيمس : « إنها ماثلة دائماً وشائكة دائماً » . وقد تعامل معظم الكتاب مع هذا الجانب المركزي من مشكلة الانتقاء العامة بطريقة حدسية تماماً . وهناك كتاب آخرون جعلوها شغلهم الشاغل فاشتبكوا معها بوعي وجسارة وخلفوا وراءهم تلميحات قيمة عن المبادىء التي أرشدتهم في عملهم الانتقائي ؛ ويعد فيلدينغ ، على سبيل المثال واحداً من هؤلاء :

نرمي في عملنا إلى السير على نهج أولئك الكتاب الذين يعلنون الكشف عن ثورات البلاد ، بدلاً من أن نقلد المؤرخ المسكين المهذار الذي يظن نفسه ملزماً بتحبير كثير من الصفحات . لكي يحافظ على انتظام مسلسلأته ، يورد بالتفصيل شهوراً أو سنين لم يحدث فيها شيء ذو بال مثلما يستغل الفترات البارزة التي جرت فيها على المسرح البشري أعظم المشاهد . . .

ونحن الآن نقصد في الصفحات القادمة أن ننهج نهجاً مختلفاً . فحين يطرح نفسه أي مشهد خارق (كما نثق بأن هذه هي الحالة غالباً) .

فلن نألوا جهداً في كشفه بأكمله لقارئنا ، أما إذا انقضت سنوات كاملة دون أن يحدث مايلفت نظره فلن نخشى الفجوات في تاريخنا، وإنما نهرع إلى ما له عواقب ونطوي كشحاً عن حقب من الزمان لا تستحق الانتباه . فهي بالفعل فراغات في مسيرة الزمان العظمى . .

فلا يدهش القاريء اذن اذا وجد في سياق هذا العمل فصولاً بالغة القصر وأخرى بالغة الطول ؛ بعضها يقتصر على يوم واحد ، وأخرى تضم شيئاً ، وبكلمة واحدة ، اذا بدا له تاريخي راكداً أحياناً ومتدفقاً في أحيان أخرى .

(توم جونز ، الفصل الثاني ، المشهد الأول)

وفيلدينغ في الواقع يتمسك بمبدأ هذ الانتقاء في كل رواياته ، متلقياً إشعاره من المؤرخ الذي يتابع الثورات في البلاد ومن الرحالة الاصيل « الذي يقسم دائماً اقامته في أي مكان على الجمالات والالطاف والغرائب التي يقدمها » ، عوضاً عن أن يحذو حذو كاتب الحوليات المجهد غزير الانتاج الذي يتابع النتائج الغنية والمملة فيسير « بسرعة واحدة في المروج الخضر والقفار المهجورة » . وتبرز أنفته وترفعه عن أن يحافظ على مسار زمني واحد بشكل أوضح في « توم جونز» حيث لا يحتوي ستة عشر عنواناً من أصل ثمانية عشر في الكتاب إلا على معلومات تتعلق بالفترة الزمنية (أو بالزمن الممثّل) التي يجب أن يغطيها الكتاب . والتفاوت المدهش في معالجة هذا الكتاب يستدعي الاعجاب اذا قارنا مثلاً نسبة حجم الكتاب الثالث إلى الكتاب التاسع. فمقدار الحجم (في الطبعة التي بين يدي يبلغ الحجم ثلاثين صفحة ، أي ما يستغرق ساعة قراءة تقريباً) ، أو الزمن التمثيلي ، المخصص لكل من هذين الكتابين واحد تقريباً ؛ ولكن بما أن الوقت الممثّل في الكتاب

الثالث (خمس سنوات) يزيد ٣٦٥٠ مرة عن الوقت الممثل في الكتاب التاسع (اثنتا عشرة ساعة) ، فلا عجب أن بدا الفعل بالمقارنة يتدفق في كتاب ويركد في آخر .

إن التفريق بين ما أسميته الزمن التمثيلي والزمن الممثل يعود في الواقع إلى عصر النهضة والكلاسية الجديدة ، ففي تلك الاثناء استخدم ذلك بتفريق حصراً كأداة لالزام المسرحيين بما يدعى وحدة الزمان التي نسبت زوراً إلى أرسطو .

وبناء عليه ، نجد كاستلفترو مثلاً يميز « الزمن المحسوس » عن «الزمن المعقول » (٢٥) ؛ كما يستنكر درايدن عملية « جعل تفاوت كبير بين الزمن المتخيل لمسرحية والزمن الفعلي لتمثيلها » (٢٦) . ثم بعث الاهتمام بالنسب الزمنية في النقد الحديث ؛ فقد ميز كثير من البحاثين الالمان بين **Erzahltezeit** و **Erzahlzeit** (٢٧) ،

كما أن منديلو وضع تمييزاً مشابهاً بين « التوقيت الزمني في الرواية » و « التوقيت الزمني في القراءة » (٢٨) . وفي اعتقادي أن هذه الأزواج من المصطلحات لم تستغل استغلالاً كافياً . . فقد كان استعمالها الرئيسي لتبيين النسبةبين الوقت التمثيلي والوقت الممثل في العمل ككل » ، « الوقت الذي تستغرقه قراءة رواية » مقابل « طول الوقت الذي يغطيه مضمون الرواية » (٢٩) ، كما استعملت لتبيان التفاوتات بين أعمال مختلفة من حيث نسبها الزمنية ، لكنها ندر أن استعملت لتقصي تنوع النسب الزمنية في عمل واحد . وحتى عندما كان يشار إلى مثل هذا التنوع ، كان يقصد منه مناقشة مغزاه بالنسبة إلى العمل أو ايقاعه السردي . إنني أوافق على أن مقارنة النسب الزمنية في أعمال مختلفة قد يعطي

نتائج بالغة النفع . وحقيقة أن عدداً من كبار الروائيين المحدثين قد عادوا إلى وحدة الزمان القديمة، علامة مميزة على خروجهم على أسلافهم، كما أنها وثيقة الصلة بمفهومهم الحديث عن الحياة وببعض مبادئهم السائدة في التأليف . ومهما يكن من أمر ، فيبدو لي من الأهمية بمكان أن نتقصى تنوعات النسب الزمنية في عمل واحد أيضاً ، لأن هذه التنوعات لاتصل فقط بالقارىء إلى استنتاجات « شكلية » متعددة الزمن ، ولكنها في الوقت ذاته تلعب دوراً مركزياً في تفسير العمل الأدبي .

يواجه القارىء دائماً مشكلات تحيره ، مثل : من هو البطل أو ما مركز الاهتمام في الرواية ؟ ماهي الاهمية النسبية لمختلف الشخصيات والحوادث والموضوعات المصورة فيه ؟ أيها لا غنى عنه لمعنى العمل وأيها عارض ؟ فهو مضطر إلى طرح عشرات الأسئلة من هذا النوع وإلى الأجابة عنها إذا كان له أن يبني ، أو يعيد بناء بنية المعنى وتسلسله في العمل لكي يؤلف صورة متكاملة عن فنه . ومهما يكن من أمر فان هذه المسائل لا يمكن أن تسوى تسوية واضحة ومرضية عن طريق النص وحده ، حتى ولو استخدمت البلاغة الظاهرية — حتى لو أن الكاتب نفسه أشار إلى احدى الشخصيات قائلاً « هذا بطلنا أو هذه بطلتنا » أو لفت نظرنا صراحة إلى الدور الذي تلعبه أحداث أو شخصية معينة. لذلك فان القارىء مضطر إلى تتبع المضامين المتنوعة في النص وفق طبيعة مبادىء الانتقاء والربط ووظائفها بغية التوصل إلى الأجوبة المناسبة . إن « المؤشر الكمي » الذي يكشف مبادىء الانتقاء الفاعلة في النص ، يشكل عامة أحد الدلائل التي لا يستغني عنها القارىء عند تفسير

العمل الأدبي وأحد العوامل الحاسمة التي تمكنه من تحديد الاتجاه العام للعمل الأدبي (القصد منه) والبنية الخاصة بمعناه . فتبعاً لامتطقية الفن'، ثمة معادل منطقي بين مقدار مساحة السرد المخصصة لعنصر من العناصر ودرجة أهميته الجمالية أو مركزيته ، بحيث أن القاريء في أغلب الأحيان يستدل بالأولى على الثانية .

بما أن تنوع النسب الزمنية في أي نص يشكل مظهراً من مظاهر المؤشر الكمي ، فيمكن القول ، بعد اجراء جميع التغيرات الضرورية، ان النسبة الزمنية للفترة الروائية تتناسب طرداً مع أهميتها في النص : فالحادثة أو المقطع الزمني المصور الذي يقارب زمنه التمثيلي زمنه الممثل أكثر مركزية — ضمناً — بالنسبة للعقدة من مقطع زمني آخر لا يتعادل فيه هذان العاملان الزمنيان . وقد استعملت تعبير « ضمناً » لأننا حتى في روايات فيلدينغ التي تتوفر فيها التعليقات على هذا المؤشر أكثر من أعمال أي روائي آخر ، لا نجد سوى اشارات قليلة واضحة . ولا تفيد الاشارات الواضحة إلا في شحذ انتباه القاريء بمغزى التلاعب بالزمن والالحاح عليه بضرورة تطبيق المؤشر الكمي Quantitative indicator كلما واجه مشكلات تفسيرية تتعلق ببنية المعنى في العمل الأدبي : « الزم جانب الحذر . . فمع أننا سنمدك بالمعونة اللازمة في المواضع الصعبة ، لأننا لا نتوقع منك — كما يتوقع آخرون ، أن تستعمل فنون التنجيم لتكتشف مانرمي إليه الا أننا لن نشاركك في تراخيك حين لا يتطلب الامر منك سوى الانتباه » (توم جونز ٩/٩) .

هذه ملاحظة نيرة ككل ملاحظات فيلدينغ النقدية الجانبية ، إلا أنها قد تكون مضللة في وجه من وجوهها . فهي توحي بأن للاحداث

أهمية داخلية ، موضوعية ، شاملة ، وأن الكاتب يحط أو يطير حسب تنوع درجات الاهتمام الكامنة في مختلف الحوادث . فقد يبدو من تعليقات فيلدينغ أنها تتضمن أن المؤلف سوف يعرض باطراد عرضاً مطولاً كل مقطع زمني يضم « ثورات البلاد » و « المشاهد العظيمة » و « المشاهد الخارقة » مما يحتوي على « أمور كبيرة الأهمية » و «مفاجآت عظيمة » ؛ كما أنه سيصرف النظر عن كل الحوادث المحلية باعتبارها « لا تستحق مكاناً في هذا التاريخ » أو أنها « تتم تحت سمع القاريء وبصره » : « بما أن الحديث على فنجان شاي ، وان كان غاية في المتعة للمشاركين فيه ، قد يبدو مملاً إلى حد ما للقاريء ، فسوف نضع حداً هنا لهذا الفصل » (إميليا ١٣ / ٣) .

إن أي استنتاج من هذا النوع غير جائز اطلاقاً . كما أن مسألة إن كان أي طاريء « جدير بالملاحظة » أو « يخلو من العواقب » ، وماإذا كان ينتمي إلى صنف « الجمالات والألطاف والغرائب » أو إلى « القفار القاحلة المهجورة » — هذه المسألة لا يمكن تعيينها مسبقاً على الاطلاق ، لأن مفهوم فحواه الفنية لا تتنوع فقط من قرن إلى قرن أو من كاتب إلى كاتب بل حتى من رواية إلى رواية . فهذا المفهوم يتنوع حسب اختلاف أهداف الكاتب الغنية التي تملي مباديء انتقاء مختلفة؛ فهنري جيمس الذي يتمسك بأنه « يبدو من المهلك تقريباً القول بأن بعض الحوادث في ذاتها أكثر أهمية من غيرها » ، يرفض بحق أن يقيّم مسبقاً مختلف درجات الاهتمام الذاتي المتعلق بمختلف الحوادث، «لأن هذا يعتمد على مهارة الرسام (وقد نضيف ، بأنه يعتمد على الهدف الفني ») (٣٠) على الرغم من أن مثله الأعلى ابراز « ماتفعله (حياة

داخلية) مثيرة بالشخص الذي يحياها حتى وان ظلت حياة عادية تماماً»
كما أن هذه المغامرات التي تتراءى لنا رقيقة يمكن قلبها « إلى مادة
مسرحية أو قصة » (٣١) . كان هنري جيمس يستمتع برواية ستيفنسون
«جزيرة الكنز » ، وهي رواية « تعالج جرائم القتل ، والاسرار ، وجزراً
مخيفة السمعة ، وحوادث هرب تمت بشق النفس ، ومصادفات خارقة
وكنوزاً دفينة » ؛ لذلك فان متعته تتوافق تماماً مع افراده السهرة التأملية
بأنها أحسن ماكتب ، وهي السهرة التي رصدها بدقة في وصفه لا يزابل
آرشد في « صورة سيدة » ، وذلك حين « جلست مع موقدها الذاوي ،
موغلة في الليل ، تحت سحر المعرفة التي وجدت آخر ومضة فيها تنتصب
فجأة . . كانت تنظر بلا حراك » . فاذا أخذنا منحى الاهتمام الخاص
بتلك الرواية وجدنا أن هذا الحرص التام في تتبع النقد ، « مع أن كل
شيء يسير دون أن يلامسها أحد ودون أن تغادر كرسيها ، يدفع حقاً
« بالفعل إلى الامام أكثر مما لو دفعته عشرون (حادثة) » ولا شك بأن
فيه « متعة تعدل مفاجأة قافلة أو اكتشاف قرصان » (٣٢) .

من المفهوم تماماً أن يختلف عدد من الكتاب ، لكل منهم نظرته
إلى الحياة والفن ، حول المواد التي لها قيمة في ذاتها وتستحق ، من ثم،
أن تعالج معالجة مطولة . إن القاريء كقاريء ليس لديه سبب فني
خاص يحمله على الاهتمام بالأمر . فحين يقرأ رواية يكون عمله الوحيد
أن يسعى إلى اقتناص طبيعة ووظائف المباديء التأليفية الفاعلة فيها ،
بحيث يدرك أتم ادراك ممكن بناء معانيها . ولاتمام هذا لا يستطيع أن
يطبق على العمل الادبي أي مقدار من الاهتمام الذاتي لعدم وجود
أي اهتمام ذاتي صحيح كلياً — كما أظهرنا سابقاً — ويمكن

نقله نقلاً آلياً من عمل أدبي إلى آخر . لذلك ينبغي على القاريء ألا يقيم العناصر القصصية بحدود قيمتها الذاتية وإنما بحدود مغزاهافي السياق ، كما يوحي إليه المؤشر الكمي . وكلما ازداد العمل الأدبي ثورية في مفهومه للنطاق الذي يمتد إليه المعنى زاد اعتماده على السياق المغلق باحكام والذي يعين القيمة في العمل بأكمله. ففي مثل هذه الاعمال الثورية وحدها يلفت المؤشر الكمي انتباه القاريء إلى التعديل أو إلى القلب اللذين يطرآن على التسلسل التقليدي للمعنى ؛ أو بعبارة أخرى : في هذه الاعمال نجد أتم استغلال لحقيقة أن ما اعتدنا على اعتباره بصورة تقليدية تافهاً يمكن استغلاله في السياق بمعالجة مطولة تراعي أهميته الفنية ـ ان لورنس ستيرن، على سبيل المثال ، يعرض معرفته الحاذقة بوظيفة عملية الانتقاء التي تبدو غريبة شاذة ، حين يقول : « إنني مقتنع بأن متعة فكاهة سرفانتس تنشأ من وصف حوادث سخيفة تافهة ، وصفاً فخماً كأنها أحداث عظيمة » .

وفي الحقيقة ، كان فيلدينغ نفسه على معرفة حسنة بأن للتنوع في المناسيب الزمنية يحدد قيمة الحادثة المعروضة ، وان كان في حمية مشادته ضد ما بدا له من مشاغل ريتشاردسون النفسية التافهة ، يميل إلى التشدد في دعوته إلى انتقاء الحوادث التي لها قيمة ذاتية عالية . واذا صرفنا النظر عن دوافعه المعلنة في قرارات انتقائه ، فان اجراءاته لا تقوم على مقياس ظاهري للأهمية الذاتية ضد البلادة الذاتية وانما على التناسب الفني ضد عدم التناسب ، كما اضطر إلى الاعتراف صراحة في «توم جونز » بعد حادثة الكرة :

ومع أن هذه الحادثة قد تبدو لكثير من قرائنا ضئيلة العواقب ، فقد

كان لها — بالرغم من تفاهتها — تأثير عنيف جداً على ذينك المسكينين نرى من واجبنا أن نرويه . وفي الحقيقة ، توجد عدة حوادث عرضية صغيرة يحذفها المؤرخون الظالمون . تنشأ عنها أحداث ذات أهمية قصوى. ويمكن أن يعتبر العالم آلة كبرى تحرك عجلاتها الضخمة كائنات بالغة الضآلة لا تستطيع العين أن تراها .

لذلك فليست مفاتن صوفيا التي لا تضاهى ، وليس الألق والرقة الحانية من عينيها ، وتناغم صوتها وشخصها ، وليست فكاهتها وطيب مزاجها وعظمة عقلها أو حلاوة اطلالتها بقادرة على أن تغزو وتسترق قلب جونز المسكين مثل حادثة الكرة الصغيرة .

العرض ، المؤشر الكمي .

المعيار المشهدي والحاضر الروائي .

المؤشر الكمي عامل لا غنى عنه في تخطيط الحدود بين العرض والحكاية ، أي في تعيين النقطته الفاصلة في الحكاية التي تبين مكان انتهاء المقطع الاستعراضي .

وكما جادلنا قبلاً ، فان المؤلف يستغل امكانيات تنويع النسب الزمنية بغية وضع مركز سياق فترة روائية معينة في وضع مريح ازاء خلفية فترات أخرى تتصل بمجمل المدة الزمنية التي تستغرقها الحبكة.

وبعبارة أخرى ، ان تقريب الزمن التمثيلي من الزمن المعرض هو الذي يلفت نظر القاريء إلى بعض الفترات الفرعية التي تشكل «مناسبات فاصلة» بكل مافي الكلمة من معنى (٣٣) . والعكس صحيح : ان التفاوت بين مختلف النسب الزمنية (وكلما زاد التفاوت أصبح أكبر في مغزاه)

ليوحي بأن المقاطع الزمنية التي عولجت معالجة دقيقة ليست متمايزة ، وأن مكانتها ثانوية أو هامشية في بنية المعنى المميز لهذا العمل الفريد .

أضف إلى ذلك أننا في معـم الاعمال الروائية والمسرحية لا نجد فقط تنويعات في النسب الزمنية بل أيضاً تشابهاً أساسياً بين النسب الزمنية لمشاهد متنوعة أو المناسبات الفاصلة . وبعبارة أخرى ، فان كل سرد يضع قاعدة له ، معياراً زمنياً للمشاهد التي تخصه . هذا المعيار المشهدي قد يختلف بطبيعة الحال من كاتب إلى آخر ، بل من عمل إلى آخر . وحتى ضمن عمل واحد قد تنحرف بعض المشاهد إلى مدى معين عن المعيار الزمني الاساسي الذي وضعته غالبية المناسبات الفاصلة . غير أن هذه الانحرافات (ولتكن ١/٣ / أو ١/٥ في حين أن المعيار ١/ ٢) التي قد تظهر كبيرة اذا فحصت معزولة ليست بصورة عامة ذات أهمية اذا فحصت ، كما ينبغي ، في سياق مجمل العمل ، أي في ضوء جميع النسب الزمنية في العمل ، سواء منها النسب المشهدية أو غير المشهدية . بالنسبة للمقاطع غير المشهدية في السرد نرى أن النسبة الزمنية تبلغ شيئاً يقارب ١/ ١٠,٠٠٠ أو ١ / ٥٠,٠٠٠ أو حتى ١ /٥٠٠,٠٠٠. ويوضح التفاوت الهائل بين النسب الزمنية المشهدية وغير المشهدية ضآلة الانحرافات عن المعيار المشهدي الاساسي في العمل الأدبي .

وعلى كل حال ، ففي ضوء حقيقة أن كل عمل يؤسس معيار لزمان المشهد وان معالجة المشهد تأتلف مع مقسم الزمان الروائي نبين أهميتها الجمالية القصوى . ومن الطبيعي افتراض أن المشهد الأول في كل عمل ينطوي على غزارة ومغزى خاصين . فحين يجده المؤلف أول مقطع زمني وأنه « حافل بالعواقب » بحيث يستحق معالجة مشهدية محيطة ، يحوله ـــ

بشكل ضمني ولكن واضح – الى صورة بارزة تدل على أن هذا هو بالضبط الوقت الذي قرر فيه الكاتب – لسبب ما– أن يجعل القاريء يعتبر هذه هي البداية الملائمة . ويوحي النص ايحاء قوياً أن هذه المناسبة هي الأولى التي يجب أن « تميز» على هذا النحو لأنها تشكل المرحلة الأولى من الفعل . وفي بعض الأحيان يضاف الى ذلك أن هذا التبيان الضمني يعالجه ويقويه مزيد من الاشارات المباشرة الى المغزى غير العادي لنص المشهد الأول . قرب نهاية العرض التمهيدي القصير في قصة هنري جيمس « ميدان واشنطن » يقدم القصاص عرضاً للحفلة التي يفترض بكاترين سلوبر أن تقابل فيها موريس تاونسند بتعليق حول أن هذه المناسبة « كانت بداية الأمر بالغ الأهمية » (الفصل ٣) ؛ وبعد ذلك يتطفل على هذا المشهد ليشير مرة أخرى الى أن « التسلية الحالية كانت بداية لأمر هام عند كاترين » (الفصل ٤) . لذلك ، ان كانت أول مناسبة مميزة بداية لما يسميه ترولوب بلباقة « النواة الحقيقية للقصة » (٣٤) فيلزم أن تكون أية فكرة رئيسية متكررة تسبقها في الزمان « أي تسبقها في القصة » سوف تكون استعراضية – بصرف النظر عن موقعها أو نظام تقديمها في الحبكة .

ان المعلومات الاستعراضية – وهي تسبق تقديمها في الحبكة . في الزمان أول مناسبة مميزة – قد تسبق هذه المناسبة في موقعها الفعلي من الحبكة . نجد في هذه الحالة أن التفاوت بين النسبة الزمنية للفترة الاستعراضية والنسبة في أول مشهد (وهو تفاوت مصحوب بعدد من المؤشرات سنبينها فيما يلي) يعرض بوضوح الطبيعة التمهيدية للمقطع الذي يسبق الصورة الزمنية . وعلى كل فقد يرجأ توصيل المواد الاستعراضية بحيث يتلو أول مناسبة مميزة في نقسة تقديمها الفعلي في الحبكة . في هذه

الحالة نجد أن المعلومات الاستعراضية تلقي الضوء على المشهد الأول الذي سبقها ، مما يضيف أو يعدل أو يغير كثيراً كثيراً من فهم القاريء له . ففي عالم النص الأدبي المحدد بدقة والمغلق، ينزع كل حادث طاريء أو فكرة متكررة سابقة لغيرها الى اثارة ماسبقها بطريقة من الطرق ، بصرف النظر عن نظام تقديمها في الحبكة . وبذلك تتطابق نقطة انتهاء القسم الاستعراضي في الحكاية مع النقطة الزمنية التي تعلن بداية الحاضر الروائي في الحبكة ، أي مع بداية أول مقسع زمني يعتبر في العمل الأدبي على درجة من الأهمية يستحق معها معالجة حافلة بحيث يقوم بالتقريب أو بالمطابقة بين الزمن التمثيلي والزمن الذي نستخدمه في الحياة اليومية ، وفق المعيار المشهدي للعمل الأدبي .

لنلاحظ أنني فصلت استعمالي لمصطلح « الحاضر الروائي » عن أي اعتماد على الايهام المسرحي أو التخييلي، الذي يظن في العادة أنه مرتبط به . والنظرة السائدة بأن الحاضر الروائي متطابق مع الايهام بالحضور قد طرحها بمقدرة وانتظام أ . أ . منديلو الذي يدعي بأن

القاعدة أن تواجد نقطة زمنية في القصة تستخدم كمرجع . من هذه الناحية قد يعتبر الحاضر الروائي بداية . وبعبارة أخرى فان القاريء حين ينهمك في مطالعته يترجم كل ما يحدث منذ تلك اللحظة فصاعداً إلى حاضر خيالي خاص به ويستسلم لوهم أنه يشارك بنفسه في الفعل أو الموقف ، أو أنه على الاقل يشهده ابان حدوثه ، وليس كما حدث فقط . ويشعر بأن كل ماسبق هذه النقطة ، كالعرض مثلاً ، ماض تخييلي ، في حين أن كل مايتلوها ، كالاشارات والتحديرات

المسبقة التي يجدها المؤلف نافعة كي يوجه الانتباه إلى الذروة و يستثير الشعور بالترقب ، يتم الشعور به على أنه مستقبل (٣٥) .

ان نظرة منديلو الى العرض بعيدة عن نظرة فريتاغ .فهو لا يتعامل على الاطلاق مع نظرية فريتاغ ، إلا أن تعليقاته العابرةتبين تجاوزه لها لأنها تعكس معرفته بأن موضع المادة الاستعراضية ليس ثابتاً بل متغيراً . ونحن ، في هذا ، معه على طول الخط . ان مايلغي اشارات منديلو الى المشكلة نهائياً ويردها الى مجرد سلسلة من الاستبصارات الحاذقة ، افتقاده الى أدوات نظرية لاغنى عنها وتهافت الأدوات التي استخدمها بدلا عنها . ففي عرضه اغفال لتمييز يضاهي ما وضعناه بين الحكاية والحبكة،وهذا الاغفال قد يكون أقل ضرراً لو أن مفهوم « الحاضر الروائي »الذي اقترحه أن يكونصورة للتحديد الزمني لم يكن على درجة من الغموض يغدو معها عديم الفائدة كأداة نقدية . وليس التشابه بين مفهومه للحاضر الروائي ومفهومي سوى تشابه لفظي : فمعالجته التي تتضمنها الفقرة الماضية والمعالجة التي قدمتها تختلفان حكماً ما دام المصطلح الذي نستعمله يوحي لكل منا مفهوماً أو ظاهرة أدبية تختلف أساساً عن الأخرى (٣٦) . فبينما أصر بكل تأكيد على أن بداية الحاضر الروائي نقطة مرجعية هامة أشك أبعد الشك ان كان « أي تحول خيالي للقاريء من حاضره الزمني الواقعي الى ماض روائي كتبت فيه الروايات » يحدث على الاطلاق ؛ وأشك ان كان القاريء يتقمص فعلا شخصية البطل أو حتى ان كان يتخيل أنه (هو) البطل ؛ وأشك ان كان القاريء « يخدع عن نفسه » ناسياً حاضره ، أو ان كان يضيع ذاته بجهد من مخيلته ، أو ان كان يسقط نفسه في الحاضر التخييلي للقصة ، بحيث ان « حاضر للقاريء الفعلي ،

موقعه الزمني ، مستغرق في الحاضر التخييلي للفعل » (٦٤- ١١٠) . وأعتقد من جانبي ان الأقرب الى الصحة رأي د . جونسون بأن « المشاهدين دائماً يملكون زمام أنفسهم ويعرفون من الفصل الأول الى الأخير ان المسرح ليس سوى مسرح وان الممثلين ليسوا سوى ممثلين » . ومهما يكن الأمر ، فان كلا وجهتي النظر الايهامية وغير الايهامية لم يشرحها النقاد شرحاً كافياً ، وليس بوسعهم كنقاد أن يشرحوها . لذلك يجب ادراج هذه المشكلة النفسية ضمن النظام النفسي ، حيث تجد محلها الملائم .

ولكننا حتى لو افترضنا جدلاً ان الايهام بالحضور يفعل فعله فان المشكلة التي تظهر فوراً هي ، ماهي العناصر أو العوامل الموضوعية في النص ذاته التي تولد أو ترجيء هذا التحول النفسي والتي تؤسس النقسة الرجعية ؛ أو دعاة النظرية الايهامية لم يفلحوا أبداً في وضع اجابة مرضية عن هذه المسألة الحرجة .

عند هذه النقطة من البحث تظهر فائدة تعريفي للحاضر الروائي حتى لدى دعاة النظرية الإيهامية . فاذا أخذنا « الحاضر الروائي » على أنه مجاز وصيفي على صلة أو نسبة موضوعية بين الزمان التمثيلي والزمان المعروض ، نسبة تنطوي على التقريب بين الزمنين ، واذا فسرنا هذا التقريب على أنه يرمي الى احداث « مطابقة أوثق بين مساق العيش ، أو بتعبير أصح . مساق التفكير والشعور ، ووصفه » (كما يقول مندياو ، ولكن نستعمل قوله في سياق آخر) فسوف نتمكن من تعليل امكانية أن يقع التحول الزمني عند نقطة الاشارة الى عناصر التأليف الموضوعية التي يمكن أن تنتجه .

نسيج العرض .

ونسيج المشهد .

وأساليب التقديم .

أعتقد أن تحليلا عن كتب لروايات معينة لن يقتصر على تأكيد الاستنتاجات التي توصلنا اليها فقط وانما سيلقي الضوء أيضاً على بعض وجوه نسيج العرض بمقابلته بنسيج المشهد ، وهذا أهم مشكلة نتعرض لها حتى الآن . وأقترح النظر أولا في حالة العرض الأولي المركز ، أي دراسة بعض حالات السرد التي تبدأ فعلياً بتقديم كتلة متصلة من المعلومات الاستعراضية ـ لنأخذ سفر أيوب على سبيل المثال :

(١) كان رجل في أرض عوص اسمه أيوب . وكان هذا الرجل كاملاً ومستقيماً يتقي الله ويحيد عن الشر (٢) وولد له سبعة بنين وثلاث بنات (٣) وكانت مواشيه سبعة آلاف من الغنم وثلاثة آلاف جمل وخمس مائه فدان بقر وخمس مائه أتان وخدمة كثيرين جداً . فكان هذا الرجل أعظم كل بني المشرق (٤) وكان بنوه يذهبون ويعملون وليمة في كل بيت واحد منهم في يومه ويرسلون ويستدعون أخواتهم الثلاث ليأكلن ويشربن معهم (٥) وكان لمادارت أيام الوليمة أن أيوب أرسل فقدسهم وبكر في الغد وأصعد محرقات على عددهم كلهم لأن أيوب قال ربما أخطأ بني وجدفوا على الله في قلوبهم . هكذا كان يفعل أيوب كل الايام .

(٦(وكان ذات يوم أنه جاء بنو الله ليمثلوا أمام الرب وجاء الشيطان أيضاً في وسطهم (٧) فقال الرب للشيطان من أين جئت . فأجاب الشيطان الرب وقال من الجولان في الأرض ومن التمشي فيها (٨) فقال الرب

للشيطان هل جعلت قلبك على عبدي أيوب ، لأنه ليس مثله في الأرض. رجل كامل ومستقيم يتقي الله ويحيد عن الشر (٩) فأجاب الشيطان الرب وقال هل مجاناً يتقي أيوب الله(١٠) أليس أنك سيجت حوله وحول بيته وحول كل ماله من كل ناحية . باركت أعمال يديه فانتشرت مواشيه في الأرض (١١) ولكن ابسط يدك الآن ومسّ كل ماله فانه في وجهك يجدف عليك (١٢) فقال الرب للشيطان هو ذا كل ما له في يدك.وانما لا تمد إليه يدك . ثم خرج الشيطان من أمام وجه الرب .

(أيوب ، الاصحاح الاول ١ ــ ١٢)

لابد أن كل قارىء « شعر » بالفطرة أن هذه الأفكار الرئيسية المتكررة والمرتبة ترتيباً زمنياً متسلسلا ، تنقسم انقساماً طبيعياً الى جزئين (من ١ــ ٥ومن ٦ــ ١٢) ، ويفيد القسم الأول في « اعدادنا » للقسم الثاني الأكثر أهمية ، وعلى كل فالسؤال هو ان كان من الممكن أن نعزل ونبين بصورة موضوعية المحسنات الفنية الفريدة المستخدمة في النص لاحداث هذا التأثير ولاثارة هذه الشعور بالدورين المختلفين للفقرتين .

فالقول بأن الفرق بين القسمين يتوافق مع الفرق بين « التلخيص و« الفعل » هو احالة المسألة إلى التساؤل فما هو التخليص وماهو الفعل ؟ ان أفضل الطرق لتعليل التفاوت الفعلي هو البدء بتفحص مختلف النسب الزمنية الموجودة في القسمين . فهما من طول واحد ، ولكن في حين أن القسم الأول يقفز بسرعة فوق عشرات السنين من تاريخ أيوب وأسرته ، يقتصر القسم الثاني على استحضار مقطع زمني مختصر جداً يضم المحادثة بين الله والشيطان . ان التفاوت الصاعق بين المقطعين الزمنيين المعروضين ، وبالتالي بين نسبتي الزمن ، ليبين أن هاتين

الفقرتين تشغلان مركزين شديدي الاختلاف وتقرمان بوظيفتين مختلفتين في سياق هذا السرد الفريد . وبعبارة أخرى ، يتضمن المؤشر الكمي بكل وضوح أن المناسبة المميزة التي تبين بداية الحاضر الروائي تشكل بداية قصة أيوب الفريدة ؛ في حين أن الفقرة الأولى التي تسبقه في الحكاية يقصد منها أن لاغنى عنها لفهم الفعل الأصلي . ان أية شكوك قد تخامر القاري حول امكان ان تؤلف مثل هذه الفقرة القصيرة فرصة مميزة ناضجة سرعان ماتسردها سلسلة من فرص مميزة تتلوها فوراً ، تمتثل جميعها لمعيار المشهد الزمني الأساسي الذي أسس في المشهد الأول (٣٨) .

أضف الى ذلك أن هذا التفاوت الجاري بين النسب الزمنية يشترك أو يترابط منطقياً مع فروق لاتقل عنها مغزى بين نسيج الفقرتين — فالنسيج يعرف هنا بحدود « النوعي » ، « المحسوس » ، « الحركي » . مثل هذه الفقرة القصيرة جداً في البداية ، على ضآلة كمية الزمان التمثيلي فيها بالنسبة للفترة الطويلة من الزمان المعروض لاتمس الا قليلا بعض الحوادث المشار اليها (و / أو) تلخص بعض ملامحها المعتادة ، المعاودة . وبعبارة أخرى ، لايمكن لنسيج مثل هذه الفقرة أن يكون نوعياً ، اذ بما أن الفقرة قصيرة وتغسي فترة طويلة من الزمن ، لايسع الراوي أن يمضي في سرد تفاصيل الحوادث التي وقعت في مدة الزمان المعروض ، فهو مضطر أن يلجأ الى ضربات عريضة عامة في تلخيصه . كذلك لايمكن لنسيج مثل هذه الفقرة أن يكون محسوساً ، أي لا يمكن أن يقتصر على عرض حوادث لم تقع سوى مرة واحدة ،في مكان وزمان ، ولكن بما أن الكاتب مضسر الى أن يضغط فترة قصصية طويلة في مساحة

محددة ، فهو مجبر على الدوام لأن يلخص السمات الثابتة أو المعاودة للشخصيات أو الحوادث أو المواقف .

والفقرة الأولى (الجمل من ١– ٥) تركز فعلا على أوسع السمات وأكثرها نموذجية أو الفئة في شخصية أيوب وحياته وسلوكه وأسرته . ان فقدان النوعية في هذه الفقرة ، ونسيجها الموسع ملحوظان جداً : فمثلا ، لم ترد أسماء أبناء أيوب ، ولايعرف القاريء عن محيط أيوب الا بالاستدلال أنه محيط ريفي وليس مدنياً ؛ وحتى الوصف المعطى عن البطل ذاته انما يتألف من سمات شخصية شديدة التعميم مثل « كامل » أو « مستقيم » أو أعظم أهل الشرق » . يضاف الى ذلك أن النص تنقصه المحسوسية والنوعية ، فهو ليس مؤلفاً فقط من وقائع عامة جداً وموجزة جداً وانما أيضاً من حوادث أو سمات مألوفة ، كما تبين طريقة العرض العرض في الفقرة الأولى : فمثلا ، من الواضح أن وليمة أبناء أيوب وتقدمات أبيهم ليست فريدة ولكنها حوادث معتادة ومتكررة في حياتهم . ويشير الراوي بنفسه الى هذه الواقعة حين يلتفت الى كامل الفقرة : « هكذا كان يفعل أيوب كل الايام » .

وعلى كل فان الفقرة الثانية (٦– ١٢) مختلفة تمام الاختلاف . ففي هذه المناسبة المميزة التي تقتصر على فترة وجيزة من الزمان المعروض ، يتضاءل دور التلخيص . فقبل كل شيء يتجاهل الراوي التفاصيل المتنوعة التي يتألف منها كل حادث ، أو على الأقل يضغطها في وصف معمم أو بيان ضاف ، على أنه يمضي في استحضار ماجرى في تلك المناسبة ، مستشهداً بكلمات الشخصيتين بألفاظهما المحددة . .

فهذا المشهد لم يعالج معالجة أكثر نوعية فقط ، وانما يتألف من حوادث محسوسة أو أفكار رئيسية متكررة . فليس هذا موقفاً له سمات ثابتة مألوفة تنجلي المرة تلو المرة خلال فترة طويلة من الزمان ، لكنه موقف لايوجد الا مرة واحدة في مكانه وزمانه ، موقف نشأ في يوم محدد ، في مكان محدد ، وخلال فترة زمنية خاصة، ولن ينشأ مرة ثانية أبداً ، وبكلمات الراوي عينه، فان الفرق بين محسوسية الفقرتين يتسابق تماماً مع الفرق بين « هكذا كان يفعل أيوب كل الأيام » و « كان ذات يوم » .

كل هذا يقود القاريء إلى الاستنتاج بأن الفقرة الأولى (١—٥) استعراضية ، وذلك بربطها بثلاثة مؤشرات متممة — مؤشران نصيان ومؤشر وقتي . والفرق الكمي من ناحية التحديد النوعي ، والناجم عن التلاعب بالنسب الزمنية ، يلفت نظر القاريء إلى المركز الثانوي الذي يشغله القسم الافتتاحي في قصة أيوب . وفي الوقت ذاته فان الفرق النوعي الكبير من حيث المحسوسية يقوم بالفعل السابق ذاته ، على اعتبار أن «البذرة الحقيقية » للقصة لابد من أن تتألف من فعل محسوس ، في حين أن القسم قليل المحسوسية في البداية مهد الطريق أمام أي عدد من القصص عن أيوب.بعد هذه الايضاحات فان حقيقة كون هذا المقطع يسبق في زمن وقوعه أول مناسبة مميزة ، لا تترك مجالاً ليشك القاريء في أن وظيفة المقطع الأول تمهيدية أو استعراضية .

يضاف إلى ذلك ما ينبغي على المرء من أن يضع في حسابه اعتباراً آخر وثيق الصلة ، ومؤسساً على الاعتراض على التشخيص . ففي المقطع الأول يصور الراوي حالة ثابتة أو ساكنة في جوهرها ، كما

يتبين عن واقعة أنها تتألف في الدرجة الأولى من أفكار رئيسية متكررة أو ثابتة . لذلك فان الوضع الأولي في حد ذاته لن يؤدي إلى شيء سوى تكرار الاحداث المألوفة ذاتها . ومن ناحية أخرى لانجد القسم الثاني، وهو المناسبة المتميزة ، مشخصاً فقط ، بل هو حركي أو تطوري في جوهره ، فيدخل إلى ماكان من قبل حالة ساكنة أول عنصر مزعج محطم للسكون (تحدي الشيطان وقبول الرب لهذا التحدي) مما يتسبب ويؤدي بالضرورة أو بالعواقب المحتملة إلى مراحل الفعل التالية . وبعبارات أخرى ، ان مجموعة المناسبات المتميزة المشخصة ، التي تتألف كلها من أفكار رئيسية حركية وتطورية في جوهرها ، توحدها توحيداً وثيقاً سلسلة سببية تحولها إلى شبكة من العلة والمعلول تشكل قصة أيوب الفريدة والتي تميزها نوعياً من المجموعة السكونية الأولى من الافكار الرئيسية . الطريقة الوحيدة التي تمكن القاريء من دمج هذه الافكار الرئيسية السكونية في بنية معنى القصة هي أن نلتقطها حسب قول بلزاك « كمقدمة فرضية لاقتراح »، أو بتعبير آخر ، نلتقطها على اعتبارها عناصر استعراضية تدخلنا في العالم الروائي ، وتقيم لنفسها قوانين الاحتمال الخاصة بها . ونستخدمها مهاداً نشيد عليه صرح سردنا الخاص .

هذه هي السمات الموضوعية في النص التي تميز دون غموض العرض الأولي من المقاطع غير الاستعراضية في القصة وتعين النقطة الزمنية التي يبدأ عندها الفعل الحقيقي . وكما بينت ، فاننا نشاهد هذه النقطة الزمنية في الحكاية تتطابق مع بداية أول مناسبة متميزة في الحبكة . فاذا ما أسست هذه النقطة الزمنية التي نرجع إليها دائماً ، فلن يجد القاريء

صعوبة في تحديد الافكار الرئيسية الاستعراضية ، بصرف النظر عن موقعها في الحبكة بناء عليه ، مثلاً ، فان صدفة كون أيوب لديه عدد من الاصدقاء ، مع أنها ترد بعد ابتداء الحاضر الروائي ، يتبين أنها فكرة استعراضية مثل بقية أفكار المقطع الافتتاحي ، لأن موقعها في الحكاية يسبق كذلك نقطة الرجوع المثبتة في المشهد الأول .

جميع العروض التمهيدية في الرواية والمسرحية مفصولة عن « القصة الأصلية » بطريقة مماثلة لتلك في جوهرها . ان « ايما » جين أوستن على سبيل المثال : تفتتح بمقطع تقديمي تنضغط في عدة صفحات منه إحدى وعشرون سنة عاشتها.إيما » في عالم لم يعكرها منه شيء ولم يكدرها منه شيء . إن التفاوت بين النسبة الزمنية في هذا المقطع (احدى وعشرون سنة من الزمن المعروض تمنحها الكاتبة حوالي خمس دقائق من الزمن التمثيلي) وبين المناسبة المميزة التي تليه (وفيها تغطي جزءاً صغيراً من إحدى الامسيات بحوالي خمس عشرة دقيقة من الزمان التمثيلي) ليشده القاريء على الفور . إن مغزى هذا التفاوت يعود ليشمل فروقاً ملحوظة في النسيج . ان المناسبة المميزة هي في وقت واحد نوعية (تعرض بكل دقة أفكار إيما والمحادثة بين إيما وأبيها والمستر نايتلي خلال تلك الامسية) و مشخصة في الزمان والمكان أيضاً . وبالمقابل ، فان العرض الافتتاحي هـ في وقت واحد شديد التعميم (يتألف من ملخص عام لتاريخ إيما ، وسمات شخصيتها وشخصية أبيها ، ووضعهما العام،الخ) وغير مشخص ولامحدد . يضاف إلى ذلك ، كما شاهدنا سابقاً في سفر أيوب ، ادراك القاريء بأن أول مناسبة مميزة لم يتم اختيارها اختياراً عشوائياً ، فهي تتطابق مع تلك النقطة من الزمان حين تقلقل

الوضع الساكن الآمن في هارتفيلد واختل توازنه : « تزوجت مس تايلور . . وفي يوم زواج هذه الصديقة الحبيبة جلست إيما لأول مرة تفكر بأسى . انتهى الزواج ، ومضى أهل العريس ، وبقيت مع أبيها ليتعشيا سوية ، دون أن يلوح في الأفق أن شخصاً ثالثاً سيبهج مساء طويلاً » .

.

هذا التغيير يحدد نقطة تحول حرجة — لا تقل عن ابتداء عصر جديد في تاريخ إيما . في أثناء هذا المشهد، حين اضطرت إيما لأول مرة أن تعتمد على نفسها ، أعلنت عن خططها لصنع الكبريت ، وهي الخطط التي عارضها بقوة المستر نايتلي وأدت إلى المرحلة الأولى من منحتها المهينة . إن الطبيعة التطويرية القوية لسلسلة الحوادث ذات الترابط السببي ، توضع في حالة الحركة بواسطة الاخلال بتوازن العناصر التي يحتويها المشهد الأول ، وهي تقابل الطبيعة الساكنة للفصل الافتتاحي الذي لا يمكن دمجه مع المشهد الأول إلا على اعتبار أنه عرض . وبعبارة أخرى ، ان الملامح ذاتها في العرض التمهيدي (أسبقيتها من حيث الزمن ، نسبتها الزمنية المتقلصة التي تشتمل على نسيج تعميمي وغير مشخص ، والطبيعة الساكنة لأفكارها الرئيسية) بمقابلتها بسمات أول مناسبة مميزة تؤسس بكل وضوح تطابق بداية أول مشهد في الحبكة مع النقطة الزمنية التي تحدد نهاية المقطع الاستعراضي من الحكاية .

ويحدث أحياناً أن الراوي يلحظ بنفسه النقطة التي ينتهي عندها العرض التمهيدي ويبدأ الحاضر الروائي . ففي« ابنة العم بيتي » لبلزاك ، مثلاً ، بعد اعلام القاريء مطولاً عن تاريخ أسرة البارون هولت درفي،

وعن الشخصيات الرئيسية الاخرى ، وعن لقاء البارون مع مدام مارنيف المهلكة ، يلاحظ الراوية بأن في هذا المكان .

«تنتهي بشكل من الاشكال مقدمة هذه القصة . وهذا النص بالنسبة لما يكمله يوازي أهمية المقدمة الفرصية للاقتراح ، أي ما يمثل العرض في أية مأساة كلاسية » .

كذلك عند نهاية الفصل الرابع من « لآلي‌ء يوستاس » ، يعلم القاريء بأن « للمسرحيين حين يكتبون تمثيلياتهم ميزة بديعة في أنهم يضعون أولاً قائمة بشخصياتهم ، كذلك اعتاد قدماء المسرحيين على أن يخبرونا من وقع في حب من ، وماهي صلات القربى بين جميع الاشخاص . وفي رواية كهذه ليس من المألوف القيام بمثل هذا العمل، لذلك فقد اضطر الراوي المسكين إلى تكبير الفصول الأربعة الأولى ليقوم بمهمة تقديم شخصياته . وهو يأسف لتطويل هذا التقديم ، وسيقوم للتو برواية قصته » . ان الروائيين في مثل هذه الروايات يضعون الحد الفاصل للعرض سواء من حيث استمرار النص (مثلاً ، انتهاء الفصل الرابع) أو من حيث الحوادث . في بعض الحالات لا يبين الروائي بوضوح نهاية العرض في الحبكة ، وانما يبين فقط العلاقة الزمنية التي يبدأ عندها « الفعل الحقيقي » ، فمثلاً ، نجد في رواية تشارلس ريد « لم يفت الوقت للعدول » ، ان زمان أول مناسبة مميزة يشار إليه على أنه « صباح حدوث قصتنا » ، وفي « أبراج بارشستر » لترولوب تقع الاشارة إليه على أنه « الوقت الذي يفترض ان هذا التاريخ قد بدأ به » ، وفي رواية سينغر « يوم الجمعة القصير » يشار إليه بأنه « يوم الجمعة الذي

وقعت فيه هذه القصة » (٤٠) . في حالات أخرى يحدد العرض التمهيدي بأن يشدد القصاص على نقطة التحول من العرض إلى المشهد الأول بتحديد الزمان . فيفتتح المشهد الأول بقوله « وذات يوم » لكي يميزه عما سبقه من الحوادث غير المحدده . في مجموعة سينغر « يوم الجمعة القصير وقصص أخرى » تفتتح أول مناسبة مميزة في قصة « تاي بل وشيطانها » بقوله : « في أمسية صيفية غير قمراء » ، وفي « كبير وصغير » بقوله «والآن استمع إلي . ذات يوم . . . » ، وفي « الدم » بقوله : «ذات صباح » ، وفي « ايستر كرندل الثاني» بقوله « ذات ليلة » (٤١) . في حالات أخرى يخصص المشهد الأول للاخلال بحالة مازالت إلى ذلك الوقت ساكنة . ففي « الرقيب » مثلاً ، يعلق الراوي أنه بحسب كلمات جون بولد « وقع أول ظل للشك في ذهن مستر هاردينغ ، ومنذلك الحين، ولأ يام طويلة طويلة ، لم يكن رقيبنا الطبيب اللطيف سعيداً ولا مرتاحاً» (الفصل ٣) . كذلك فان الفصلين الثاني والثالث من « أوجيني غراندي» يزخران بملاحظات عن أهمية التحول الذي عانته أوجيني منذ أن قابلت ابن عمها : « لقد تدفق في ذهنها في ربع ساعة أفكار أكثر مما جرى لها في حياتها كلها » ؛ لأول مرة في حياتها . . . أوجيني حلمت بالحب » ؛ « بما أنها ترغب لأول مرة في حياتها أن تبدو في أحسن مظاهرها ، فقد استشعرت بالرضى من أن لها ثوباً جديداً » . وهكذا فان النقطة الزمنية التي « كشفت لأوجيني معنى الاشياء القادمة » قد تأسست تأسيساً قوياً .

ومهما يكن من أمر ، ففي معظم الروايات لا يلفت نظر القاريء بوضوح إلى نقطة انتهاء العرض التمهيدي ؛ بل يترك ليكتشفها بنفسه ،

بمساعدة مجموعة من المؤشرات الضمنية ، الكمية والنوعية ، الشكلية والمضمونية ، التي ناقشناها آنفاً . وحتى حين تقدم إلى القاريء صورة واضحة ، يتوجب على القاريء أن يحذر إن كانت بينة النص تؤيد بيان الكاتب ؛ ولكن من الواضح في حالات أخرى أن التطبيق الدقيق لتالك المعايير الزامي .

أما التطبيق المهمل لهذه المعايير ، او الاكتفاء بتطبيق بعضها فقط ، فلن يفيد ، لأن الكاتب يعقد في الاغلب مهمة القاريء في تحديد العرض التمهيدي ، وذلك بادخال تنويع كبير — وعادة عند نهاية الفصل الافتتاحي — في النسبة الزمنية للعرض كأن بجعلها تقترب من المعيار المشهدي في القصة . فقد يحلو للكاتب أن يفعل هذا العدد من الاسباب . فبعد مقدمة بالغة التعميم تلخص الحالة المبدئية ، قد يرغب في زيادة التركيز على عدد من نقاط العرض ، من أحداث أو سمات شخصية . مما له صلة مباشرة أو فورية بما يلي . من المفهوم لذلك أن يرغب في تقديمها بشيء من التطويل أو بدرجة من التحديد أعلى مما تحتويه النقاط العامة ، أو في تأزيمها بشكل مسرحي إلى أقصى حد . وقد يرغب في اعادة تلخيص بعض الافكار الاساسية في العرض أو في التشديد عليها بشكل مسرحي ، أو في بعثها حية . فاذا رغب في تجنب التحول القطعي إلى الحاضر الروائي . فقد يفضل في الوقت ذاته نقلة أكثر تدرجاً وأقل بروزاً من مجرد العرض المقرر أو « المذكور » للمشهد المعروض عرضاً مسرحياً إلى أقصى حد . وبعبارة أخرى ، قد يزيد أيضاً في النسبة الزمنية للعرض عند نهايته التمهيدية لكي يموه إلى حد ما طبيعة العرض الصارخة في الفصل الافتتاحي . وفي كل هذه الامثلة نجد ضرورة

خاصة في معرفة دقيقة بكل الاختلافات النوعية للمناسبة المميزة بازاء العرض المكثف .

بين يدينا آخر جملتين (٤ـ٥) من افتتاحية سفر أيوب ، وهما تثيران المشكلة الصعبة في المشهد التوضيحي . ففيما يخص نسبة الزمن التمثيلي الى الزمان المعروض ، من الواضح أن المآدب المصورة في تلك السطور نالت معالجة مختلفة جداً عن معالجة الأفكار الرئيسية الأخرى . فالنسبة الزمنية لهذه الأحداث الموجزة المركبة ، والتي خصص لها مايقرب من نصف المقطع التقديمي ، تختلف اختلافاً بالغاً عن الجمل الثلاث السالفة التي تغطي أربعين سنة من حياة أيوب ، وتقرب تقريباً بالغاً أول مناسبة مميزة فتربك القاريء الذي يحاول أن يعين ان كانت استعراضية أم بواسطة التطبيق الأعمى للمعيار الكمي بحد ذاته . وعلى كل فسرعان مايستخلص أن هاتين الجملتين تشكلان كلا متكاملا مع العرض . اذ بالرغم من أن هذا الحادث اذا نظرنا اليه من زاوية درجة التحديد يلامس المعيار المشهدي كما تم تأسيسه على المناسبة المميزة الأولى . فانه يختلف نوعياً عن هذا المعيار من حيث التشخيص ، لكونه ، في جوهره مألوفاً ومتكرراً في حياة أسرة أيوب . شأنه شأن بقية الأفكار الرئيسية الاستعراضية . واذن فيجب النظر الى هذا الحادث المتكرر على أنه لايزيد عن اضاءة نهائية نصف مسرحية لملامح العرض المركزية — التقوى الكاملة في أيوب — التي سبق أن « قررت » من قبل ، وان كانت هامة للتأثير على القاريء بحيث أعيد عرضها بشكل مسرحي ، ثم وسعت ، وأعيد التشديد عليها بواسطة التوضيح . أضف الى ذلك أن الحادث ليس حركياً ولا تطويرياً بأي شكل ، شأنه شأن بقية الأفكار الاستعراضية الرئيسية .

حين يدرك القاريء طبيعة الحادث المألوفة أو التوضيحية أو غير المشخصة ، يفهم أيضاً أن زيادة درجة التحديد فيه ايهام . وما أن يلاحظ طبيعته التكرارية حتى يتضح له أن الزمان المعروض بسرعة في هذا الحادث ، وأيام المآدب القليلة يجب أن يتضاعف مئات المرات أو آلافاً حتى يغطي الزمان المعروض كما تغطيه بقية الأفكار الرئيسية في العرض . فان تم هذا فسيظل الحادث التوضيحي يعتبر وقد عومل معاملة أكثر نوعية من الحوادث السابقة الأخرى ، ولكن التفاوت بين نسبته الزمنية أو درجة التحديد فيه وبين نسبة المعيار المشهدي كبير الى حد يكفي ليمنع هذا الحادث نصف المسرحي من أن يختلط بأول مناسبة مميزة ناضجة .

وفي أمثلة أخرى من أحداث عولجت معالجة تامة ثم أقحمت في العرض التمهيدي أو قرب نهايته ، نكتشف كذلك أنه بينما يضللنا تطبيق المؤشر الكمي وحده فان معياري التشخيص والتطوير يعريان الطبيعة التوضيحية والتمهيدية لتلك « المشاهد » . وعلى كل فان عمل مؤشر التشخيص قد يتنوع مادامت توجد أكثر من طريقة لتقليل التشخيص في المشهد . في بداية القسم (١) من الفصل (٤) في « شياطين » دوستويفسكي — لكي نورد حالة هامة في هذا الصدد — فان الراوي ، بعد أن قدم جوانب مختلفة للصلة بين فرخافنسكي وزوجة ستافروجين ، يوقف تدفق العرض لكي يفتعل حادثين . الأول يتعلق بغضب السيدة ستافروجين من استجابة فرخافنسكي المتحمسة لتأكيد الشائعات عن تحرير الأقنان ، والثاني يتعلق بالطريقة القاطعة التي وضعت بها حداً للقاءاتهما الرومانتية في البيت الصيفي . فكل من الحادثين لاينحرف فقط انحرافاً له مغزاه عن كتلة العرض السابقة من حيث تحديد نوعيته ، وانما يظهر أيضاً — على خلاف الجملتين (٤— ٥) في سفر أيوب — بمظهر

التشخيص التام – فالأول يفتتح بالكلمتين المنبهتين « ذات يوم » ، والثاني بقوله : « وقع الحادث في عام ١٨٥٥ ، في أيام الربيع ، في شهر أيار » .

يبدو كل من هذين المشهدين وهو يرددصدى أول مناسبة مميزة. ومع ذلك فهما استعراضيان فقط. ومع اننا اذا سلخناهماعنالسياق قد يلوحان على أنهما مشخصان ، فليس تشخيصهما في حقيقة الأمر سوى ايهام . ليس مايخل بتشخيص هاتين المناسبتين مغزاهما ولا صياغتهما بل الاطار القصصي الأوسع المحيط بهما . اذ أن الراوي قدم لعرض الحادثتين بتعليق كاشف . وهو أن السيدة ستافروجين حين عادت الى راعيها « طلبت الكثير من فرخافنسكي . بما يقرب أحياناً من خضوع العبيد . ويكاد المرء لا يصدق كم كانت متعنتة. وسأروي لكم قصتين عن ذلك » . وبناء عليه فان السياق لايدع في أذهاننا مجالا للشك بأن المشهدين قد أقحما فقط من أجل ايضاح مسرحي لجلاء سمة مركزية في شخصية السيدة ولطبيعة العلاقات بينها وبين راعيها . وكلا القصتين مرتبطتان بتعميم الكاتب ، كما ترتبط احداهما بالأخرى بواقعة أنه بالرغم من تباين نزعتيهما فكلاهما تؤدي معنى ماهمست به السيدة ستافروجين : « لن أغفر لك هذا أبداً » . وبالتالي ، فبالرغم من أن هاتين الحادثتين الأوليتين مشخصتان بحد ذاتهما في حين أن حادثة أيوب المطابقة لهما ليست كذلك ، فان المشاهد الثلاثة تتساوى في عدم تشخيصها من حيث ان كلاً منها يفيد إلى أقصى حد في اضاءة حالة اعتيادية تشخص الفترة الاستعراضية أو تضع سجية راسخة في مكانها . أضف الى ذلك من زاوية التطوير أن هذه المشاهد أكثر استعراضية بشكل صارخ من المآدب في

في سفر أيوب على اعتبار أنها ليست بذات نتائج تفضي بنا الى أي مكان . فاذا مافرغ القصاص من هذه المشاهد . فانه يعود الى تلخيص عرضه : « حتى انها كانت تصمم الملابس التي ارتداها طوال عمره » .

والنتيجة هي أن المؤشرات المتنوعة التي تترابط لتؤلف مجموعة المعايير التي يتمكن بها القاريء من فصل العرض التمهيدي عن الفعل الأصلي تكون عادة متلازمة ويعتمد أحدها على الآخر . وينبغي على القاريء الا يطبق أي معيار منها أو يحكم بمقتضى أي منها دون الرجوع الى بقيتها . وقد يكون من المناسب أحياناً أن يبدأ بمعيار كمي وأحياناً بمعيار نوعي ، ولكن أية محاولة لتطبيق معيار واحد تؤدي الى الخلط بين الملخص والمشهد بعامة وبين العرض التمهيدي المكثف والحاضر الروائي بخاصة .

ومن ناحية أخرى ، ان التطبيق المنهجي لهذه المجموعة من المؤشرات يؤكد استنتاجنا بأن كل الأفكار الرئيسية في الحكاية التي تسبق بزمانها النقطة التي يبدأ عندها الحاضر الروائي في الحبكة ، هي أفكار استعراضية. وبعبارات أخرى ، علينا أن نقارن تقديم الأفكار الرئيسية في الحكاية مع تقديمها في الحبكة ونلاحظ في الحكاية النقطة الزمنية التي يبدأ عندها الحاضر الروائي في الحبكة . ان جميع الأفكار الرئيسية من بداية الحكاية الى تلك النقطة أفكار استعراضية ؛ فهذه النقطة تبين انتهاء الاستعراض . تفحصنا حتى الآن حالة من الأعمال الروائية يتطابق فيها ترتيب الأفكار الرئيسية التمهيدية في الحبكة مع الأفكار الرئيسية في الحكاية . في مثل هذه الروايات — وفي المسرحيات التي تبدأ بمقدمة — يسبق العرض، أو جزء منه ، (في الزمان) ويتقدم (في الترتيب الفعلي للتقديم) بداية الحاضر الروائي ، ثم تتلوه بقية العمل سواء في ترتيبها الزمني أو البنيوي .

وحيثما يحجم الكاتب عن استهلال عمله بكتلة العرض التمهيدي فانه يقلل الى حد كبير صعوبة تعيين النقطة الزمنية التي تؤلف نهاية القسم الاستعراضي في الحكاية . ففي هذه الحالة ينغمر العمل كله بمناسبة مميزة ناضجة . وبذلك يبين للقاريء رأساً ومنذ البداية النقطة التي يبدأ عندها الروائي والفعل الأصلي ، ويؤخر لبعض الوقت ايصال المواد الاستعراضية التي ينبغي لها أن تشرح مايجري في اللحظة الراهنة ولماذا يجري . وبعبارة أخرى ، يفضل الكاتب في هذه الحالة التراجع الى انارة تمهيدية للحوادث التي تجري منذ المشهد الأول . وعلى كل فان مشكلة تعيين مكان الأفكار الرئيسية للعرض في الحبكة قد حلت هنا بطريقة مماثلة تماماً في جوهرها . فالقاريء حين يضع في ذهنه النقطة الزمنية في الحكاية التي عندها بدأ الحاضر الروائي في الحبكة ، يتمكن بسهولة من التعرف إلى الأفكار الاستعراضية الرئيسية وهي تظهر فيما بعد في العمل .

فمثلا ، تفتتح رواية « قضية باطلة » بقوله « ذات صباح مشمس في حزيران » وبمشهد يمثل مغادرة أميليا وبيكي لاكاديمية الآنسة بنكرتون — غير أن تدفق الحاضر الروائي يوقف مرتين بعد الابتداء مباشرة . يحدث هذا أولا في الفصل الأول لينقل المؤلف الى القاريء بعض المعلومات الهامة عن أميليا (مظهرها ، سجاياها ، ظروفها ، صلاتها بالناس) . مما يلقي الضوء بصورة تراجعية على الحوادث المشخصة التي عايناها : « ولكن بما أننا سنرى الشيء الكثير من أميليا فلا بأس من القول ، في مستهل تعارفنا ، إنها مخلوقة لطيفة محببة » الخ . بعد هذه الرجعة الى الماضي الاستعراضي ، تشرع الرواية في تقديم مزيد من الحوادث التي أسست في المشهد السابق ، الا أنها تتوقف ثانية ، بعيد رفض بيكي المشين

للقاموس الثمين ، لكي تخصص حوالي نصف الفصل الثاني لعرض كامل عن شخصية بيكي وتاريخها الى حين بداية الحاضر الروائي . هذا الاستحضار للماضي ينير انارة تراجعية . للمرة الثانية ، سلوك بيكي اثناء المشهد الافتتاحي.

كلتا كتلتي المعلومات عن سوالف هاتين البطلتين استعراضية، سواء من حيث وظيفتهما (فهما تعللان التضاد المباشر في سلوك الفتاتين في المشهد الأول) . وموقعهما في الحكاية ، ونسبتهما الزمنية ونسيجهما ، ونمط تكاملهما مع العناصر الحركية السردية ، كتلك المعلومات السالفة في سفر أيوب أو ايما . وهما لا تختلفان عما في سفر أيوب أو إيما الا في موقعهما في الحبكة : فهاتان الكتلتان الاستعراضيتان قد وضعتا في الحبكة لكي تتبعا نقطة الرجوع ، في حين أن غيرهما يسبق هذه النقطة ، أو يتجاوزها. وعلى كل ، فانها قد وضعت كلها في بداية الحكاية قبل النقطة الزمنية التي يبدأ عندها الحاضر الروائي في الحبكة .

في حالات أخرى تنغمس القصة أيضاً في الحاضر الروائي رأساً ومن البداية ، وبذلك تؤسس على الفور نقطة الرجوع الزمنية ، الا انها تفضل أن تنقل مواد العرض الضرورية الى القاريء بطريقة تختلف اختلافاً جذرياً ، أي بحياكتها ضمن العمل ذاته . فقد يحلو للمؤلف مثلا أن يقطع مافي الحكاية من مقطع استعراضي مستمر الى عدد من الوحدات الصغيرة أو الأفكار الرئيسية المعزولة التي توضع لتبرز فجأة في نقاط مختلفة من مجرى الحاضر الروائي ، أو بعبارة أخرى ، لتنبثق انبثاقاً طبيعياً من مشاهد أو حوادث ليست استعراضية بطبيعتها . هذه الوحدات الاستعراضية المتقطعة تقع في المشاهد الاعتيادية دوز اقحام ، وبالتالي لاتشكل كتلا سردية منفصلة تعني عناية خاصة بالماضي الاستعراضي ، وتحظى

بنسيج منفرد متميز عن نسيج المشاهد . بالعكس ، فهي موضوعة لتؤلف جزءاً لايتجزأ من نسيج المناسبات المميزة ذاتها ، ويمكن أن توضع لتقوم بوظائف هامة في تلك المناسبات . لهذا ، وفي بداية « السفراء » يلتقي ستريثر مع ماريا غوستري ويعقد معها عدة محادثات . هذه اللقاءات تشكل مناسبات مميزة نوعية ومشخصة وكاملة ، وهي جزء لايتجزأ من الفعل والفكرة وخط السير في الرواية ، وأعني مغامرة ستريثر في أوروبا ، وعلى كل يبزغ بصورة طبيعية في سياق المحادثات عدد كبير من التفاصيل المتعلقة بماضي ستريثر ، ومن ثم تنقل الى القاريء نقلا غير مباشر . بهذا الشكل تتكشف الصورة الاستعراضية ببطء دون أن يوقف المؤلف تدفق الحاضر الروائي ولو لحظة واحدة . وفي حين أن توصيل الكتل الاستعراضية في « قضية باطلة » يقتضي توقف الفعل . فان توصيل الأفكار الرئيسية الاستعراضية المتصلة هنا يدفع الفعل الى الأمام .

بالرغم من هذه الفروق جميعا ، من الواضح أن الأفكار الاستعراضية الرئيسية الموزعة في « السفراء » تؤدي في صميمها الوظيفة ذاتها التي تؤديها الكتل الاستعراضية البارزة في « قضية باطلة » .فهي كلها في الحكاية تنتمي الى الجزء السابق على أول مناسبة مميزة في الحبكة ، أعني وصول ستريثر الى شستر ، لأن هذه المناسبة مبرزة لتكون ذات أهمية قصوى من حيث الاخلال بتوازن حالة ظلت الى ذلك الحين ساكنة . والفصل الأول مرصع بايحاءات بأن هذا المشهد يشكل صورة تدل على تحول فستريثر يجرب « وعياً بحريته الشخصية لم يعرفه منذ سنوات ، طعماً عميقاً بالتغيير » ؛ وهو يشير الى لقاءاته مع ماريا كاكثر الامور التي حدثت معه اثارة للعجب ، فهو يحس بأن هذه اللقاءات تؤثر في « تعرفه على

الأشياء » وأنه « مشحون بشيء ينفصل احساسه به عن أحساسه بماضيه ؛ وهو أمر يبدأ بالتخصيص هناك وفي ذلك الحين » . وباختصار ، لاشك في أن افتتاح المشهد هنا يؤلف بداية الفعل الأصيل . وعلى الرغم من أن العرض في رواية مركز ، وفي غيرها موزع ، وعلى الرغم من أنه يقدم في رواية بصورة ماض ثابت ثباتاً واضحاً ، وفي أخرى يكون محبوكاً مع الحاضر ، وعلى الرغم من أنه في رواية يعيق الفعل وفي أخرى يعجل به ، فان الأفكار الرئيسية في كلتا الحالتين تقع في الجزء الأول من الحكاية وترجع بالاثارة والتعليل الى سلسلة الأحداث المتحركة التي بدأت بأول مناسبة مميزة ، ولذلك فهي أفكار رئيسية استعراضية في الحالتين .

والخلاصة أننا حين ندعو العروض تمهيديةأو مؤخرة ، مركزة أو موزعة ، فاننا نشير في الواقع إلى ترتيبها أو إلى طريقة تقديم مواد العرض في الحبكة ، لأن العرض في الحكاية على الدوام مركز في البداية ولا يمكن احالة أية قيمة معيارية احالة آليةسواء على موقع العرض في الحبكة أو على شكله ونسيجه على أن موقع العرض وشكله يستحقان دائماً أن نسبر غورهما لأنهما في العادة يدلان على البنية ويتكاملان معها غالباً ويشكلان مباديء تأليف العمل ككل فمثلاً ، كما أن الترتيب الزمني المباشر لتقديم الأفكار الرئيسية في القصة يجعل تأليف القصة موغلاً في المنطقية ، ومن ثم طبيعياً في ترتيبه فمن الواضح أن أي انحراف عن مثل هذا الترتيب الطبيعي يكون مؤشراً له مغزاه ، ويكون انحرافاً لغرض فني . وأعتقد أن من العمل البناء أن نستقصي دائماً السبب الكامن وراء اختيار مؤلف لأن يجعل بداية الحبكة تتطابق مع بداية الحكاية أو سبب قيامه بازاحات زمنية ، أو سبب تقديمه مواد العرض أو

قسماً منها في ماضٍ روائي مستقل بكتل متراصة،أو سبب حياكة له ضمن الحاضر الروائي . ونحن نجد في العادة ، مثلاً ، أن الاجراءات الأخيرة تشتمل على مسعى للابتعاد عن العناية بالعرض في حد ذاته ، ولاستخدام المواد الاستعراضية للقيام بوظائف غير مرجعية ، كالتلاعب باهتمام الراوي أو التحكم في البعد الزماني .

هذا كله يمكن بسطه بطريقة عامة أكثر من ذي قبل . ان العمل الأدبي مجموع عدد كبير من القرارات الانتقائية والربطية التي تعين البنية الخاصة للعمل الأدبي ، فيما يخص نمط معناه وبلاغته ، وعقدة المحسنات التي تنقل المعنى إلى القاريء وتؤثر في ردود فعله . لقد أوحيت بأن اعادة بناء الاجراءات الانتقائية التي يتضمنها العمل يمكن أن يزودنا باشعارت هامة عن المقاصد الفنية منها . وعلى كل فان قرارات الربط واجراءاته ليست أقل مغزى ، ويمكن في الغالب اعادة بنائها وتعليلها بطريقة تماثل في دقتها القرارات الانتقائية . أما مباديء الربط الواسعة التي تستعمل في الأعمال القصصية ــ بالرغم من أن تنوعها في النصوص لا نهاية له ــ فانها تقع ضمن عدد محدود من الأنماط الواضحة ويقصد بها أن تقوم بعدد من الوظائف المحددة أو لتثير عدداً من المؤثرات المحددة ؛ وآمل أن أظهر في مقالة أخرى أن هذا الادعاء يمكن ايراده في دراسة لذلك القسم من السرد الذي عرفته بأنه عرض . وبما أن موقع العرض ثابت في الحكاية ولكنه شديد التغير في الحبكة ، فان دراسة تنوع تقنيات العرض ووظائفها يمكن أن تعطينا فكرة عن مباديء ربط مراد العرض وتوزيعها في النص الروائي ككل . فاذا أخذنا عدداً مختاراً من الأفكار الرئيسية ، فانني أعتقد بامكان اثبات أن امكانات تقديم

المواد السردية المسماة بالعرض ، وامكانات ربطها بالمواد الروائية الأخرى يمكن تصنيفها إلى عادة أنماط بنيوية قابلة للتعريف بها وللتحقق منها ، كل نمط حسب أهدافه أو وظائفه الفنية ، وكل منها ناشيء عن مقاصد فنية شاملة إما أن تكون مرتبطة ارتباطاً نوعياً بأهداف العمل المعين أو متصلة بمفهومات عن التخييل أو الأدب أكثر عمومية .

وأخيراً ، إن هذه الاجراءات في التوزيع والربط يمليها في الأغلب وعي الكاتب بأن الأدب فن زمني يدرك القاريء استمرار النص فيه باستمرار الزمن وترتبط الحوادث فيه بالضرورة عن طريق التعاقب وليس عن طريق التناوب ، كما تمليها معرفة الكاتب بأن هذه الشروط يمكن استغلالها والتلاعب بها لانتاج تأثيرات فنية متنوعة على القاريء. إن تعريفي للعرض بكل وضوح هو : العرض مشكلة زمنية في المقام الأول »

*

ملاحظات

١ — ف ، ساكفيل — وست ، « الادواردیون »(نیویورك) ١٩٣٠ .

٢ — لهذا يدعي مالكولم كاولي بأن جميع « الكتب في مسلسل يوكوا باتاوفا أقسام من نمط حياة واحدة . هذا النمط ، وليس الكتب المطبوعة التي تسجل شيئاً منه ، هو الانجاز الحقيقي لفولكنر .فوجوده يساعد على شرح بعض سمات عمله: فكل رواية ، وكل قصة طويلة أو قصيرة تبدو أنها تكشف عن أكثر مما تسرد علناً وأن فيهاموضوعاً أكبر مما هو في حد ذاته » . « ملخص عن فولكنر »(نيويورك ١٩٥٤)

٣ — انظر ارنست شانزر ، « المسرحيات المشكلة عندشكسبير » (لندن ١٩٦٦) .

٤ — « ملخص عن فولكنر » ، ص ٧ — ٨ .

٥ — المرجع السابق ص ٨ ؛ ومماله دلالة بالغة أن كاولي يضيف في الجملة ذاتها أن هذه الاختلالات نتيجة« تفكير بعدي أكثر منها استبصارا » .

٦ — ولهذا مثلاً، فان أرخد يكون غرانتلي حين يرحل في آخر فصل من « الرقيب»،فان ترولوب يأسف من«أنهقدم في هذهالصفحات بأسوأ مما هو عليه » ، ويكرر الشرح مرتين بأن الرواية الحالية «مضطرة

إلى الكشف عن سوءاته وليس عن فضائله » . وما يفعله هنا أنه يمهد الطريق في الواقع لتقديم أرخيديكون بشكل مختلف في « أبراج بارشستر » .

٧ — « سيرة ذاتية » (لندن ١٩٦١ ؛ أول طبعة ١٨٨٣) ص ٢٧٥

٨ — المرجع السابق ص ١٥٩ ، ٣٠٩ — ٣١٠ .

٩ — « مهنة التخييل » (نيويورك ١٩٢١) . قارن فيليسيان ماركو « بلزاك وعالمه » (لندن ١٩٦٧) .

١٠ — غوستاف فريتاغ ، « تقنية المسرحية » (١٨٦٣) .

١١ — انظر مثلاً ص ١١٩ — ١٢١ ، ولاحظ بشكل خاص أن تعريفه للعرض بأن « مهمته أن يمهد للفعل » يتداخل مع تعريفه للتقديم .

١٢ — لنورد مثلاً واحداً : يدعي فلاديمير نابوكوف أن في « المفتش العام » لغوغول « لا يوجد ما يسمى بالعرض » . أما ثندر بولتز ، « نيكولاي غوغول » (نيويورك ١٩٦١) فيرى أن العرض ينبغي بالضرورة أن يكون تمهيدياً . إن العرض في هذه التمثيلية مؤخر ولكن من الواضح أنه موجود .

١٣ — « البنية المسرحية في روايات ارنست همنغواي » (مجلة دراسات في الرواية الحديثة ١٩٦٨) .

١٤ — المرجع السابق .

١٥ — المرجع السابق .

١٦ — انظر بخاصة توماشفسكي « المضمون » . في « نظرية الأدب » (باريس ١٩٦٥) ص ٢٤٠ . من المهم الملاحظة أن توماشفسكي نفسه لا يلقي بالاً إلى العرض ، ولا يستغل المصطلحات التي يقترحها ، ولا يحسب حساباً للمشكلة الزمنية (أي للحاضر الروائي) .

١٧ — يستعمل هنا مصطلح « الفكرة الرئيسية — Motif » لا لتعيين وحدة مضمونية معاودة وأحياناً متنقلة ويمكن ردها إلى وحدات أصغر ، وإنما لتعيين وحدة قصصية لا ترد إلى غيرها، ويمكن أن تعاود أو لا تعاود .

١٨ — « دفاتر ملاحظات هنري جيمس » (نيويورك ١٩٦٨) .

١٩ — هنري جيمس ، « فن الرواية » (نيويورك ١٩٦٢) .

٢٠ — « وجوه الرواية » (١٩٢٧) .

٢١ — « الشعريات » .

٢٢ - كذلك ليست بقصة مع أنها سرد .

٢٣ - تودوروف ص ٢٦٧ . يجب التأكيد على أن تعريفي يختلف في هذه النقطة عن تعريف توما شفسكي للحكاية . ولا أرى سبباً لوضع السببية شرطاً ضرورياً للحكاية . ويبدو لي أن هذا الشرط لا مسوغ له ما دام التفريق بين الحكاية والحبكة لم يوضع للتفريق بين الوصلات وإنما بين التعاقب الزمني المنطقي الذي رتبت فيه الأفكار الرئيسية والنظام الذي قدمت فيه إلى القاريء. ففي هذا السياق تكون سلاسل الأفكار الرئيسية المضافة من صلب القصة شأنها شأن الأفكار السببية ، لأن اطار الترتيب الزمني المشترك بينهما يردهما إلى الخلل الفني المميز للحبكة . وفي حين أن توماشفسكي يعتقد أن القصة لا تساوي الحكاية ، أقنع أنا بتبيين أن المفهومين لا يتداخلان في عدد كبير من الحالات . فعملية التجريد التي تنتج القصة أكثر اخلالاً من العملية التي تنتج الحكاية ، ما دامت تشتمل بالضرورة على حذف الروابط السببية بالضرورة ، أيضاً .

٢٤ - وهذا ما فعله كرين في دراسته عن توم جونز : (« مفهوم

العقدة وعقدة توم جونز » في (النقد والنقاد) (شيكاغو ١٩٥٢) : أولاً اعادة بناء الحكاية . هذه الرواية ثم النظر في وظائف الاخلال الفني في الحبكة . واستعمال هذه المصطلحات يوفر على التاريخ ارباكاً غير ضروري .

٢٥ - انظر برنارد وينبرغ « نظرية كاستلفترو في الشعريات » .

٢٦ - « مقالات جون درايدن » (نيويورك ١٩٦١) .

٢٧ - انظر جونتر موللر .

٢٨ - « الزمان والرواية » (لندن ١٩٥٢) .

٢٩ - المرجع السابق .

٣٠ - هنري جيمس « فن التخييل » (١٨٨٤) .

٣١ - « فن الرواية » ص ٥٦

٣٢ - « مستقبل الرواية » ص ٢٣

٣٣ - يصف جيمس بحذق « المناسبة المميزة » أو « المشهد » بأنه : « غزير وشامل وبالتالي ليس قصيراً : إلا أنه حاسم في مهمته مثل المطرقة على جرس الساعة ، مهمتها التعبير عن كل ما في الساعة » .

٣٤ - الفصل الأول .

٣٥ - « الزمان والرواية » .

٣٦ - جل ما أتعبني في بيان منديلو « كل ما يسبق تلك النقطة ، كالعرض مثلاً ، نشعر به على أنه ماض روائي » هو كيف نفسر كلمة « مثلاً » . إذ ماذا يمكن أن يسبق الحاضر الروائي ، غير العرض ؟ هل هي زلة قلم أم أنها توحي بان منديلو قدم تعريفاً شكلياً العرض يختلف عما فهمناه ؟

٣٧ - بينا آنفاً أن من الصعب غالباً التوصل إلى حساب دقيق

للنسبة الزمنية . وعلى كل فان أي تقدير لها في الحالة الحاضرةسيكون شديد الايحاء . لنفرض أن وقت القراءة (أو الوقت التمثيلي) لكل فقرة يستغرق دقيقة واحدة ، فليس من الجنون الزعم بأن مقطع الزمان الروائي الذي تغطيه الفقرة الأولى لا يقل عن أربعين سنة في حين أن المقطع الثاني يغطي ساعة . فتكون النسبة الزمنية في الفقرة الأولى عندئذ ١ / ٢١,٠٤٢,٠٠٠ في حين أن النسبة الثانية ١ / ٦٠ فقط . ومن الواضح أنه ما من تغيير في سرعة القراءة أو في حساب المقاطع الزمنية المعروضة يمكن أن يؤثر تأثيراً بيناً في حجم هذا التفاوت .

٣٨ — بودي التأكيد مرة أخرى أن المعيار المشهدي لا يمكن تعيينه إلا ضمن السياق . وبالتالي فان تأكيد جيمس بأن المشهد تعريفاً هو « غزير وشامل وبالتالي ليس قصيراً أبداً » صحيح بالنسبة لمعياره المشهدي ومعايير معظم الكتاب المحدثين ، وان كان لا ينطبق على معيار المشهد في قصص التوراة .

٣٩ — أونوريه دي بلزاك ، « ابنة العم بيّي » ، ص ١٠٩ .

٤٠ — تشارلس ريد : « لم يفت الوقت للعدول » .

٤١ — م . س .

٤٢ — فيليس بنتلي تخلط المشهد بالملخص . فالمشهد يجب أن يكون نوعياً ومشخصاً . والفقرة القصصية التي تفتقد إلى إحدى هاتين الخاصتين التعريفتين تكون ملخصاً . وعلى كل فان معظم الملخصات الاستعراضية تفتقر إلى كلتيهما بدرجات متفاوتة .

ملاحظات ازاء القصة الهزلية

روبرت برنارد مارتن

عنوان هذا المقال مقصود بحرفيته ، فأنا لن أطرح نظرية تامة في الملهاة أو في الرواية الهزلية ، بل بعض الطرق الممكنة في النظر إليهما . وأنا على علم بأن معظم من يكتبون عن الملهاة يقدمون أنفسهم في البداية على أنهم هينون لينون ، ثم يكشفون بالتدريج نفورهم من التزام أكثر من جانب من جوانبها ؛ ويكفيني القول بأنني أعرف حق المعرفة أنني لم أغط كل جوانب القصة الهزلية ولا عديداً منها ، وأن ما أقوله يمكن في الأغلب تطبيقه مباشرة على نوع واحد من الملهاة يعرف عادة بأنه « البداهة — Wir » ، وان كنت اود الإيحاء بأنه وثيق الصلة بالأشكال الأخرى .

إن النظر في قسم من أقسام موضوع بضخامة الرواية الهزلية يقتضي بالضرورة شيئاً من الضحالة وبعض الانقطاع الموضعي . وللتقليل من آثار العنصر الأخير لأقل إنني أود التشديد على الفوارق بين قصد الكاتب ، والعمل الهزلي ذاته ، والأثر على الجمهور بعد ذلك ، وبطريقة قد

تبدو دارجة بتناقضها ، أريد الايحاء بوجود مماحكات حول تسمية أنواع عديدة من الملهاة وعزل كل نوع منها على حدة ، مما يلحق الضرر بفهمها ككل . وأخيراً ، أريد التروي في التشابه الواقع بين بعض المحسنات البلاغية وبين شخصيات الملهاة وبنيتها .

في هذا النوع من التقصي ، من الواضح أنه يستحيل أن نقتصر على الرواية سواء في النظرية أو الأمثلة . فالرواية وافد جديد ، وقد أرهصت بمولدها قرون من النظرية الهزلية. والأهم من ذلك أن الهزل اتجاه بعيد الغور في العقل البشري ، يعلو على فروق كالتي بين الأشكال القصصية والمسرحية والغنائية . وعلينا أن نكون مهيئين للتفكير في الهزل على أنه جزء من العمل وعلى أنه العمل كله ؛ فقد يكون ثمة هزل في روايات غير هزلية ، كما يحدث بالضبط هزل في المآسي العظمى . ولئن بدت هذه الملاحظات على أنها تنحو نحو انكار وجود كيان قائم معروف بأنه « الرواية الهزلية » ، فالانطباع صحيح لاعتقادي بأن أهمية الملهاة تكمن في مشابهتها لأشكال الفن الأخرى ، وليس في اختلافها عنها .

كان للملهاة أثر مختلط منذ أقدم العصور . ولا شك أن جزءاً من الأثر يعود إلى أصولها في عبادة الذكر ، وبعد ذلك إلى ارتباطاتها بالمسرح والضحك والسلوك الجانح . فليست الموضة هي التي ازدهرت أعظم الازدهار في أحضان المذهب الطهراني Puritazism .

ونحن نظن بعهد النهضة أنه أمسك بالطرفين ، غير أن هذا الانطباع ليس وليد أدب تلك الحقبة . فالسير فيليب سيدني كان قليل الايمان بالملهاة ، وهو يشارك القديس بولص في استنكار الضحك لأنه « دغدغة

شائنة » ولا يثق بالملهاة إلا حين تمزج مع الضحك « التعليم الممتع الذي هو غاية الشعر » . ويحنق بن جونسون على الجمهور لحضوره ملهاة مضحكة هي « مفسدة تقوض جانباً من طبيعة الانسان » . ولنا أن نتساءل بعجب إن كان شكسبير على ثقة واعية بما زاوله مزاولة حاذقة . الأمر الأكيد أن لدينا ملاهيه وقسماً كبيراً من مآسيه وتاريخياته ، وان كان يجدر بنا تذكر أن هاملت ، كليوبطرة ، جاك ، فولستاف ، إدموند ،وحتى إياغو ، كان لهم نوع من الادراك الداخلي ، اللامبالي ، والمرتبط بالملهاة ، وفي وسعنا الشك إن كان شكسبير قد شعر بشيء من فقدان الثقة بمثل هاته الشخصيات .

إن مقالة جرمي كوليير « لمحة عن الفساد والدنس في المسرح الانكليزي » (١٦٩٨) تضمنت أكثر مما خلقت موقفاً قوياً إلى حد أن معظم القرن التالي أمضي في الاعتذار للملهاة . إن الروائيين والمسرحيين يعرفون عادة أكثر من النقاد (حتى لو اجتمعا في شخص واحد مثل جونسون) ، كما أن عدم الثقة بنمط من الأنماط لم يعن انقاص انتاجه . كما أن النظرة الرسمية في القرن التاسع عشر ، أيام الفيكتوريين ، جعلت ماثيو أرنولد لا يرحب كثيراً بتقبل الجمهور الملهاة . أما في مطلع هذا القرن فان رصانات لورنس ارتقت في (التراث العظيم) إلى درجة استبعاد فيلدينغ وتقبل جين أوستن « لاهتماماتها الخلقية » فقط . ومما يبين كيف ينظر إلى الملهاة بعين الشك ، وكأنها شيء منفصل عن المجرى الرئيسي للأدب ، الطريقة التي يتحدث بها المرء عن الشعر وكأنه متميز عن الشعر الهزلي ، وعن الرواية في مقابل الرواية الهزلية (هل تحدث أحد قط عن الرواية المأساوية ؟) فمن الواضح للعديد من

الناس أن الأمر لا يستدعي الاشارة إلى أن الملهاة لا تعالج موضوعات جدية ، ومن ثم فلا تؤخذ على أنها أكثر من عبث ولغو . لمثل هذه الجدية المنخفضة في الملهاة يبقى المعيار الجدية العابثة اللاهية .

على أن المتطهرين (طائفة البيوريتان) يتقبلون أي شيء إذا تأكدوا أنه مفيد ولا يمكن التمتع به . وككل الأفعال الدفاعية ، كان الدفاع عن الملهاة اعترافاً ضمنياً بالهزيمة ، وكان تبريرها يتم بالرجوع إلى مباديء المتطهرين ذاتها القائلة بأن الملهاة لا تؤدي إلى الضحك وأنها تستعمل مقوماً في عالم فاسد – مثل الصبي الذي يقلد ساخراً دعاوى الكبار على مر العصور .

وما نفتقد إليه في أغلب الأحيان بيان بسيط بأن غرض الملهاة هو غرض كل فن عظيم ، أي اثارة العقل بتمحيص معنى التجربة الرمزية .

كتب تشارلس لام في فقرة تواجه بسخرية دون فهم في أغلب الأحيان : « إننا لا نجرؤ على التفكير في الأطلنطيد . وهذه خطة يستبعد بسببها أي تطوير ضئيل لاحساسنا الخلقي الأحمق . ليس لدينا شجاعة لتصور حالة من الأمور تخلو من الثواب والعقاب . ونحن نلزم الضرورات الشاقة بالعار والشنار فنتهم أحلامنا ذاتها » . كان لام يكتب عن نوع خاص من الملهاة ، غير أن لكلماته مدى أوسع مما رمى إليه ومما أبصر فيها كثير من النقاد . فالملهاة ليست أقل أو أكثر تخلقاً من بقية الفنون ، وأنا لا أظن أنها أكثر تعليمية من غيرها ، كما آمل بأن يتضح فيما يلي :

إن تبرير الملهاة بالرجوع إلى مقاصد الكاتب أو تأثيره على الجمهور نتيجة سوء فهم عميق عما يدور حوله الفن ، لأن هذا المنهج يستعيض

عن العمل الفني بما يسبقه وما يتلوه . ومن الواضح أن القصد والتأثير وثيقا الصلة بالفن ، إلا أنهما يختلفان عنه زمنياً ونوعياً . وأي ناقدمعقوللابد من أن يحسب حساباً لقصد المؤلفو الأثرعلى الجمهور ، وإن كانا منفصلين عن الفن ، كما أنهما كليهما ينفصلأحدهما عن الآخر .

لم يعد من الضروري الاصرار الشديد على خطأ اصدارحكم شامل أو جزئي على العمل الفني استناداً إلى مقاصد المؤلف ، إذ أن من أهم التطورات في نقد القرن العشرين استقصاء علماء الجمال لما سماه البروفسور ويمزات « ضلالة القصد » . ومع ذلك فان الكثير من النقد الحديث — وان كان لم يعد يشعر بالحاجة إلى تبرير الكتابة الهزلية — ما يزال ينزلق إلى وصف مقاصد المؤلف ويتخذها تعريفاً للعمل ، كما لو كان ذلك شكلاً مقلوباً من أشكال السيرة الفكرية للكاتب .

ومن ناحية أخرى ، فقد أدى اتخاذ تأثيرات الملهاة تعريفاً لها ، إلى أنواع أخرى من عدم الدقة ، وبخاصة في دراسة الضحك فقد وضعت المجلداتعن فيزيولوجيته ومعناه وأسبابه دون أي اتفاق ملحوظ بين الكتاب ، ومن الدراسة العقيمة للضحك تحول العديد من الكتاب شيئاً فشيئاً إلى تمحيص طبيعة الملهاة دون معرفة ملموسة بأنهم كانوا يغيرون مجال تأملهم . فبرغسون مثلاً ، أطلق على دراسته للملهاة عنواناً غير مناسب : هو « الضحك » . وفي « سر الضحك » يشرع أنطونيو لودوفيشي من اعتقاد بأن الضحك عدوان خفي(وفي الواقع فأنه يستبدل « انفرجت أساريره » « بالضحك ») ليتوصل إلى ادانة الملهاة . على أن الضحك لا ينجم عن الملهاة وحدها ، كما لاحظ معظم

الكتاب ، كذلك هو ليس نتيجتها الوحيدة أيضاً . ومع أننا كلنا نعرف (مالم نشرع بالكتابة عن الملهاة) بأن الضحك هو النتيجة « المثالية » للملهاة ، فمن الواضح أننا لا نستطيع أن نعكس الآية ونقول ان الملهاة هي ماينتج الضحك وسيكون هذا أشبه بالايحاء بأن اختبار العمل الفني يكون استجابه جسدية ، فنرده بذلك إلى الطبخ والعصارات المعدية. فالموسيقى لا تقاس بأنها تجعل أصابع القدم تنقر ، ولا النحت بأنه يدفع المشاهد إلى لمسه ، وان كان كل منهما قد ينتج مثل هذا الاستجابة الجسدية . الضحك ميدان عالم النفس ، وربما الطبيب ، أما الملهاة فهي مملكة الناقد .

ولا نستطيع القول بأن الملهاة هي ماينتج أية نتيجة نوعية في جمهورها ، وإن كانت نتيجة جسمية أقل من الضحك — نحو التعاطف أو تقويم الخلق أو التسامي (« تألق مفاجيء » حسب مايدعوها هوبز في عبارته الملهمة) . فكل ماينجم عنه انطباع متعمق في العقل لا يمكن أن يقال عنه إنه ليس بذي مفعول ، إلا أن مفعوله لا يمكن التنبؤ به . ولا يجوز قطعاً أن يستعمل كتعريف . وأقل من ذلك القول بأن نتيجة الملهاة أو أي نوع من أنواع الفن درس خلقي أو أثر معين . « من الآن فصاعداً تعلمت أن أفضل ما أفعل هو أن أطيع » حسب ما يرد على لسان آدم ، فان كان هذا كل ما استخلصه من حوادث « الفردوس المفقود » ، فان جبالاً من الشعر تتمخض لتلد درساً بحجم الفأر . واذا لم يفز قارىء «دير نورثانجر » بطائل من الرواية سوى التحذير بأن الروايات الغوطية ليست دليلاً دقيقاً عن سلوك ضيوف نهاية الاسبوع في البيوت الريفية الواسعة ، فان جين أوستن لم تكن مقتصدة في تأليفها لهذه الرواية — وهذا أقل مايقال . وأي متفرج في الجمهور يعتقد بأن النهاية الصحيحة

الصادقة للملهاة عبرة إنما يشبه العاشق الذي وصفه دون بأنه يذهب إلى إلى البحر لكي يشعر بالدوار .

في « الشعور والشكل » تطرح سوزان لانغر المشكلة : « حين نقول بأن أمراً ما قد أحسن التعبير عنه . فنحن لا نعتقد بالضرورة أن الفكرة المعبر عنها تشير إلى وضعنا الراهن ، أو حتى أنها صحيحة ، وإنما نعتقد أنها أديت أداء جلياً وموضوعياً للذهن المتأمل » (١) . فاذا كان ما عبر عنه لا يحتاج لأن يكون صحيحاً ، فمن المؤكد أن الملهاة لن تعلمنا بأية طريقة سهلة ؛ واذا كنا لا نستطيع أن نحمل مواقفنا على الفن فان مواقف الكاتب لا يمكن فرضها علينا نحن القراء . والتأمل ليس ما علمونا إياه ، وان كانت علاقته كبيرة بالانارات التي تشرق على العين الداخلية ، مثل نرجسات وردزورث . انه لقول قاس لكنه حق ، بأن الفن والحقيقة الحرفية والاتجاه التعليمي ليست متطابقة بالضرورة .

ان مشهد الكونسرت في « نهاية هاوارد » تعليق فورستر المحكم على العلاقة بين الجمهور والعمل الفني . فالمسز مونت تتلهف إلى نغمة تستطيع أن تحرك قدمها على ايقاعها خلسة ؛ والاخت موسباك تحس بوطأة الجو الالماني حولها ؛ وهيلين تسترسل لأحلامها بالبطلات والعفاريت والآلهة والأفيال والكوارث . لم يصغ إلى الموسيقى سوى مرجريت. فكل امرىء مستغرق في همومه وليس في الموسيقى ذاتها . حتى تيبي ، المتمسك بالشكليات ، كان مشغولاً بالإعجاب بنفسه أكثر من انشغاله بالسمفونية. لقد انسل بيتهوفن من بينهم.ان الحكم على عمل فني بالاستناد إلى استجابة المرء : سواء ان كانت الاستجابة ضحكاً أو تقويماً للخلق أو

مجرد تهويم ، لهو خطيئة في الحكم توازي تماماً خطيئة الحكم عليه استناداً إلى مقاصد المؤلف .

وقد ذكرنا فروشيو بوسوني في كتابته عن الأوبرا تذكيراً مفزعاً بضرورة حذف شخصياتنا من الفن : « كما أن الفنان اذا أراد أن يهز جمهوره وجب عليه ألا يهتز هو نفسه لشيء لئلا يفقد في تلك اللحظة سيطرته على مادته — كذلك المستمع الذي يرغب أن ينال من الأوبرا كامل تأثيرها ، عليه ألا يعتبرها حقيقية اذا كان لتقديره الفني ألا ينحدر إلى درك التعاطف البشري » (٢) . فهو يقترح بطبيعة الحال ماسماه ادوار بولوك « البعد المادي » أو الوعي الدائم لواقعة أن الفن مؤلف من رموز وليس من حقيقة واقعية حرفية. والملهاة أكثر الفنون اعتماداً على البعد المادي (٣) . وحين نكون جزءاً من الجمهور لا يمكن لنا الاعتقاد بأن الملهاة ذات صلة مباشرة بنا . فنحن مثلاً كأفراد لا نهبط بأنفسنا إلى مستوى مستر كولينز مهما كان الوضوح الذي نرى به سخافته ، لأننا نعرف أن الارض التي نعيش عليها تختلف عن أرض أوستن الرمزية التي يتنفس هو بها . كما أن الفعل الهزلي لا يمكن أن يرشدنا فعلاً لأن عالمنا ليس بكل بساطة عالم الخيال المذكور .

إن سوزان لانغر بحديثها عن الموسيقى لخصت ما ينبغي أن تكون عليه استجابتنا لكل الفن : « لقد تم ترميز المضمون أمامنا ، وما يثيره فينا ليس استجابة عاطفية بل استبصاراً » (٤)

إحدى شكاوى الجامعيين التي أتعاطف معهم بها في السنوات الاخيرة هي أن التعلم يظهر غالباً على أنه شكل من أشكال التصنيف ، وأن تعليم الأدب ينحط كثيراً إلى تمييزات غير هامة . فالمعلمون والنقاد الذين

يشقون حلوقهم حين ينصرفون إلى « معنى » العمل الفني يستعملون المبضع نفسه ليشرحوا العمل إلى شرائح أرق من الانواع والأدوار والاجناس . ان جورج ميريديث الذي عرف شيئاً عن الملهاة بتجربته الشخصية ، وجد أن أسهل طريقة للدخول في الموضوع عندما يتعلق بكتابة « مقالة في الملهاة » ، أن يبدأ بتقسيم الموضوع ووضع الفوارق بين الهجاء والهزل والسخرية والملهاة ، ومالى ذلك . وتكمن فائدة مقالته فيما كان عليه قوله عن الملهاة ككل وليس من حيث الأنواع المحدودة فيما بينها . ومن حسن الحظ أن مريديث الروائي عرف كيف يصبر كثيراً على مزاعم ميريديث الناقد ، فحتى لو أن رواياته (باستثناء «الاناني » (قلما تميزت بالضحكة الفضية التي يقترحها نهاية للملهاة ، فانها تخلو من القلق المتعب حول أي صنف يجب أن تدرج فيه .

سن السهل الاستشهاد بهذا النوع من النقد لمئات من السنين قبل مريديث ومائة سنة بعده . ولأقدم مثالين فقط من عمل متأخر لعالمة جمال كفؤة تجد نفسها تنزلق في الحفرة المريحة التي حفرها السلف . كتبت : « مثلاً ، ثمة هجاء هازل ، ومع ذلك فمثل هذا التأليف يكون هجاء بمقدار مافيه من هجاء وهزلاً بمقدار مافيه من هزل ».ربما كان هذا الكلام صحيحاً ، الا أنه لا يجيب على المشكلة التي أقضت مضاجع معظم القراء . بعد مائة صفحة تخبرنا بأن « حتى الملهاة ذاتها يمكن تأسيمها إلى أنواع مختلفة كالمهزلة Faɹce ، والمشهد المسرحي الهزلي (الاسكتش Sketch)، وملهاة السلوك والعادات (Comedy of).

(manners) . والملهاة الرومانتية أو الواقعية أو البطولية ؛ وقدتقسم مرة أخرى إلى مايدعى بالملهاة الرفيعة أو المنحطة بحسب أسلوب المسرحية ان كان متعمقاً أو سطحياً وعابراً » (٥) .

من المؤكد ان النغمة المألوفة في هذه الفقرة ترددالفوارق التي وضعت قبل ثلاثة قرون « المأساة ، الملهاة ، التاريخ ، الرعوي الهزلي الرعوي التاريخي ، الماساوي التاريخي ، الماساوي الهزلي – التاريخي – الرعوي » كما أن بولونيوس نسي « المشهد الذي لاينقسم » في اندفاعه الى تقسيم أكثر دقة باستمرار . ولن أمضي الى أبعد من ذلك في عرض الضجة الكبرى من أجل المزيد من التقسيمات في مؤلف بمثل رصانة « تشريح النقد » لنور ثروب فراي ، حيث منح الأدب قطعاً محددة من الأرض كالحدود الصغيرة التي تفصل الحدائق في المدن ، كما قسمت الملهاة الى شرائح ست متجاورة أو الى أطوار . ان المثالين اللذين أوردتهما لهذين الناقدين ببيان أن الاندفاع الى التغيير ليس كبير العدد . فقليلون الكتاب الذين يستبدلون التقسيمات الفرعية بالتفكير ، وعند الكثرة منهم ، ما ان تقطع الملهاة الى قطع صغيرة حتى يوفر الناقد على نفسه عناء البحث .

وعلى كل فيكفي لأغراضنا على مايبدو أن نعرض شيئاً مما يفصل الملهاة عن بعض الانماط الأدبية الأخرى ، وذلك لنرى القليل ممايميزها ككل بدلا من ان نراها على أنها مجموعة سائبة من نماذج متفردة قل أن يتحدث أحدها مع الآخر . دعونا نتأكد فقط من أن الحدود قد وضعت انتمكن من تفحص ما بداخلها ، وليس للسيطرة على هجرة ذسية في سبيل استبعاد أغراب غير مرغوب بهم .

كانت الملهاة تعرف تعريفاً تقليدياً بالتضاد ، أي بمقابلتها مع المأساة باعتبارها القطب الآخر . والحقيقة أن وجوه الشبه بينهما أكثر من وجوه الاختلاف ، كما رأى أفلاطون . فهو الذي أفسد الخدعة المسلية في نهاية

« المأدبة » حين ضاعت الى الأبد محاجة سقراط « بأن الفنان الحق في المأساة فنان في الملهاة أيضاً » لأن المتحاورين جميعهم افرطوا في شرب النبيذ . ومن المستحيل أن تعرف تماماً ماذا عنى سقراط (اذ كان استغراقه في الكحول قد جعله يعني شيئاً على الاطلاق) ، ويبدو من المحتمل أننا سنجد الاتجاهات الكبرى في مجتمعهم بدلاً من الأشكال الضيقة . ان الخط الفاصل بين الملهاة والمأساة نحيف الى حد أن نورثروب فرأي يقترح أن « المأساة ملهاة ضمنية أو غير تامة » وان « المأساة حادثة في النهج العريض للغذاء والبعث منحها دانتي اسم الكوميديا » (٦)

قارب بن جونسون في « الاكتشافات » المشكلة بحذر ، فكتب :

وكلتاهما تمتع وتعلم » . فاذا ما أصبح قيد انملة من حقيقة الأمر المركزية انتابه الهلع من تضمينات العلاقة بين الملهاة والمأساة ، فأدار ظهره وفر الى ادانة مرتاعة للضحك . ولعله عنى هنا بقوله « يعلم » أكثر بقليل مما يعنيه المفهوم الارسطي عن الفن بوصفه ارشاداً خلقياً ، وان كان يدفع الفكرة الكلاسيكية عن كتاب الملهاة والمأساة معلمون ، نحو المجاز . ومن سوء الحظ أنه ان كان في ذهنه شيء أكثر من هذا فقد طال تردده في التعبير عنه . ويود المرء ان يظهر أن بن جونسون رمى الى التأكيد بأن الملهاة مثل المأساة (ومثل كل فن عظيم ، من هذه الناحية) تعلم بتحرير العقل من أغلاله واضاءة معنى التجربة بتوضيحها .

قد يبدو هذا كله شديد التعميم ، ومعسول اللفظ أيضاً . بحيث انه لا فائدة منه . ولنقترب أكثر من الملهاة والمأساة علينا ملاحظة أنهما يقتسمان ميزة أخرى لا تشترك فيها بقية الفنون : تشمل هذه الخاصة النوعية التعاطف مع الشرط الانساني ، والتسامح معه ، وتقبله ، وحتى

تمجيده،مع أنه بعيد عن الكمال في واقع الأمر. والموقف المعارض تماماً لهذا يشمل النفور وزوال الوهم ، وربما الاشمئزاز ، وهو يشكل الهجاء . وبما أن الضحك نتيجة غالبة في كليهما يعامل الهجاء عادة على أنه فرع من الملهاة ، وتوضع الملهاة في موضع النقيض المنطقي للمأساة . والتمييز الأكثر صحة ينبغي أن يكون بين الملهاة والمأساة من ناحية ، والهجاء من ناحية أخرى . فالهجاء طريقة من طرق الرفض ، في حين أن المأساة والملهاة كلتاهما من طرق القبول . والهجاء يعارض اثباتهما بالنفي . « لايجوز لكاتب الملهاة أن يستغني عن شي في الطبيعة ، ولكن لا يجوز له أن يتشاجر مع الطبيعة ذاتها » (٧) . فان فعل ذلك انحاز الى الهجاء . (ومهما طبل الخلقيون في سبيل الاثبات (الايجابية) فان الموقف الذي يتخذه الهجاء لا يجعله « ادنى » من الملهاة أو المأساة . ومن الصعب أن نسقط من حسابنا طريقة استعملها سويفت وفولتير ومارك توين — وقد ذكرنا الثلاثة دون تقصد) .

واذن ، فالملهاة والمأساة والهجاء ليست أشكالا أو انواعاً أدبية ، لكنها صياغات لطرق في التفكير ، ومواقف تجاه العالم ، وأساليب للتفاهم مع معنى انتصاراته وتقلباته . وقد صدق والبول حين كتب أن هذا العالم ملهاة لمن يفكر ومأساة لمن يشعر ؛ وهذا البيان لايزيد من فهمنا للاسلوبين لكنه يبين فعلا مدى اعتماد وجودهما على موقفنا . ان مادة الشكل والمضمون قد تفيد في أكثر من ناحية . وقد تستخدم النبرة ذاتها لكلا القولين « تقدموا أيها الجنود » و « لويد جورج عرف والدي » ، كذلك فان حب الحيوانات قد يتلقى معالجة كما في « الجمال الأسود » وفي « الخوذة » لفولكنر . وقد تتشابك الأساليب ، كما في الحياة . ففي « انطوني وكليوبطرة » عناصر هزلية تشكل جزءاً لا يتجزأ من

المأساة ، كما أن « قبضة من الغبار » تتضمن عناصر هجائية مع أن الرواية في أصلها هزلية . ومن المؤكد أن استعمال أسلوب واحد صرف أمر غير مألوف . وربما لم يكن مرغوباً . وقد رأي د . جونسون أن أعمال شكسبير تحتكم الى الحياة من النقاد .

ومهما يكن من أمر تظل حقيقة عنيدة تقول ان ثمة أعمالا نفكر فيها على أنها مأساوية وأخرى تؤثر بنا على أنها هزلية ؛ ولعلنا قد نحصل على فكرة أحسن عن الملهاة بمعارضتها بالمأساة ، لا لأن الاثنتين لا تتشابهان ، ففي هذه الحالة لايبقي سبب للمعارضة ، وانما لأن تشابههما العائلي يجعل الفروق أكثر اعلاماً .

تتجنب معظم القواميس مشكلة تقرير طبيعة الملهاة باقتراح أنها تتميز بنهاية سعيدة وبالتسلية خلال مجرى الفعل . وهذا أمر معقول مادام جارياً . لنأخذ مسألة العقدة أولا : فقد لاحظنا آنفاً أن الموضوعات ذاتها قد تستعمل أكثر من اسلوب ، ولنا أن نقول ان العقدة النموذجية للملهاة والمأساة كلتاهما تبدو متشابهة بشكل ملحوظ اذا طرحت طرحاً جزئياً ، فقد تتعثر شخصية أو أكثر وتسقط ثم تستأنف عملها أو تتجدد .

كاترين مورلاند تحسب أن الأعراف الأدبية هي الحياة ، وتعلم حدود تلك الأعراف ، وتتقبل نظرة إلى العالم أكثر واقعية . والملك لير يحسب أن المنصب نوع من النبالة ، ويتعلم بألم حدود منصبه : ويعتنق نظرة متعالية إلى العالم . « بألم » يجب أن تضاف ، و « المتعالية » تحل محل « الواقعية » ، ومع ذلك فان النمط يتكرر . الخطأ يصلح في الملهاة ، ويتحول في المأساة .

إن مأزق كاترين أهون من مأزق لير . ومعاناتها وجوائزها أقل

منه لأن مقامرتها أقل . فقد ضربت على مفاصلها وأعيدت تعيسة إلى البيت من دير نورث آنجر ، ثم كوفئت بهنري . « لنقرر في البداية أن السعادة الكاملة في عمري السادسة والعشرين والثامنة عشرة هي أن تنجح فيما تفعل » . في الملهاة ، حتى حين تكون الكارثة أكبر ، تكون الجائزة في العادة تقليدية . فليس بدافع المحافظة على الشعور بالأسلوب قام أنجيلو وماريانا . والآخرون بما فيهم لوشيو وصاحبته بالاندفاع إلى مقدمة المسرح والرقص يداً بيد في نهاية مسرحية « دقة بدقة » .إن نهاية المسرحية مفتعلة مثل نهايات قصص الجان — فهي ليست منافية لكنها مصطنعة بأحسن ما في الكلمة من معنى . المأساة تمنح المرء غالباً الاحساس بأن الغلط الأصلي للشخصية الرئيسية يوجد سلسلة من الافعال القاسية ناجمة عن عقوبة تتجاوز بكثير ذنب الغلطة الأصلية في الملهاة يكون العقاب المفروض على غلطة الشخصية أقل مما يقتضيه العقاب الصارم . وبما أن أقسى العقوبات مؤجلة ، فان المكافآت تكون في هذا العالم ، مادامت روح الملهاة انسانية وليست إلهية . في « أمفيتريون٣٨» أو روايات جان أرسكين ، تكون غراميات الآلهة مادة الملهاة على اعتبار أن هذه الغراميات ليست سوى انعكاسات حياتنا في مرآة . ولو لم تكن على هذه الشاكلة لما كان من المحتمل أن تكون هزلية ، كما أن الحيوانات ليست هزلية في حد ذاتها . لكنها هزلية بمقدار ما تشابه البشر وتظهر بأن لها خصائص بشرية .

بما أن شخصيات الملهاة وثوابها وعقابها ينبغي أن تكون في جوهرها انسانية ، كذلك ينبغي أن تكون المقاييس والمعايير التي تحاكم بموجبها الشخصية والفعل. فالمرء يتقبل أن الحدود البشرية توجد في الملهاة ، أما في المأساة

فالمرء يتحقق من وجودها لكنه يرفض تقبلها . المأساة تتعامل مع أحلام وتطلعات الانسان الذي يحاول أن يتجاوز الانساني لكنه على الفور وعلى الدوام يقسر إلى الأرض بحدود هذا العالم . وعندئذ تغدو الفطنة لا مكان لها لأن جوهر الوجود الانساني لا يسير في عالم فطن . أما في الملهاة فتريد الشخصيات بصورة نموذجية أن تنجح في عالم متعقل فطن ؛ والملهاة تستكن في التضارب بين تطلعات هذه الشخصيات وامكاناتها الفعلية . والحقيقة أن وجهة النظر الهزلية ليست نظرة متعالية غير مستحبة ، بدليل أننا نجد زهد العم توبي مضحك بقدر دنيوية مالفوليو . ففي الملهاة يختبر المرء حدود تعقل العالم ، أما في المأساة فيختبر المرء حدود الكون الخلقي .

تنطوي الملهاة على احساس مميز بالسلامة ، بسبب « النهاية السعيدة » والالتزام بحدود الجو الانساني . من الثابت أنه يوجد نزر يسير من السلامة المفترضة في أي عمل تخييلي تقريباً ، تنجم عن معرفتنا بأن ما سيأتي سجل لما لم يحدث حرفياً بتاتاً ، أو أنه اذا كانت الرواية عرضاً الحادث «صحيح» ، فقد اختير الحادث لحسنه شكلاً ولمعناه ؛ وبعبارات أخرى ، لابد لأعمال على جانب من التعمق من معنى ، لذلك فان الفن أقل مجازفة من الحياة ذاتها لأن النمط متضمن فيه بكل تأكيد أو مفروض عليه . بهذا المعنى للعبارة يكون حتى عالم « الجريمة والعقاب » أسلم من العالم الذي نعيش فيه .

على أن ثمة معنى للسلامة أقرب إلى الملهاة ، وهو الاحساس بأن الفعل لن يؤدي إلى دمار وفوضى شاملين . وليس هذا الامر شبيهاً تماماً بالنهاية السعيدة ؛ بل يفترض أنه يمكن متابعة الأفكار بحصانةمن

العقاب ، وأنه يمكن إستقصاؤها مع معرفتنا بأن أي أمر يكتشف لن يؤدي إلى الدمار .

من بين الطرق التي يمكن بها تأسيس هذا الاحساس بالسلامة ضمن التخييل ؛ اتبع شكسبير أيسرها في مسرحية « دقة بدقة » ، وهو استعمال طريقة التحكم . فالدوق يعلن أنه سيختبر أنجيلو ، ولما لم يكن ثمة سبب لعدم الثقة به فنفترض أن المحيط المفتعل الذي يخلقه لن يحفظ من الأذى الشامل أنجيلو وحده بل كلوديو وايزابيلا والآخرين . كما أن مؤامرة دون ألفونسو ودسبينا في « هكذا يفعل الجميع » ضمانة بأن علامة الحزن والهجر في الأوبرا لن تجتاح فيورد يليجي ، ناهيك عن دورابيلا .

ومن النثر القصصي يمكن أن يوضع ميثاق السلامة بين الكاتب والقارىء مباشرة كما في « قضية باطلة » ، حيث أن مقدمة المؤلف بمثابة تأكيد من ثاكري بأن النبيل الشرير لن يتغلب ، وبأن بيلي بوبيت سوف تستمر في حياتها ، وبأن أميليا دول ودوبين فيغر لن يواجها أمراً إدّاً . كما أن حضور الراوي في الرواية قد يكون اعترافاً خفياً بحضور المؤلف ، وهو يسهم في احساسنا بالسلامة بواسطة زيادة معرفتنا بأن ما نقرأ ليس إلا تخييلاً . ومن الواضح أن التأكيد في كل هذه الحالات ينجم عن براعة وتكلف ظاهرين ، وينتمي إلى البعد النفسي الأكثر ظهوراً في الملهاة من الفنون الأخرى .

الاسلوب وحده يمكن استعماله بطريقة أخفى وأكثر خصوصية بصبغ العمل الهزلي بصبغة الاحساس بالحصانة . من المؤكد أن قلة من القراء شكوا في نتيجة رواية بدأت بالقول : « انها لحقيقة معترف بها

اعترافاً شاملاً ، ان الرجل العازب الذي يمتلك ثروة طائلة لابد أن يكون في حاجة إلى زوجة » . كذلك لن يقلق كثير من أفراد الجمهور لأن فيولا بحاجة إلى زوجة » . كذلك لن يقلق كثير من أفراد الجمهور لأن فيولا في خطر داهم في المشهد الثاني من « الليلة الثانية عشرة » على ساحل البحر ، بعد السوداء الساخرة التي اعترت الدوق وتوريته اللطيفة عن اقتناص الأيل . بعد التأسيس بلغة لها تلك اللهجة من الافتعال المتعمد ، لا يمكن لكارثة أن تهدد تهديداً فعلياً أياً من اليزابث أوفيولا .

من الواضح أن الجمل الافتتاحية ليست الارشادات الوحيدة على ماسيلي ، ولكن من المفاجيء غالباً أنها تضع النبرة للكتاب بأكمله . أتمنى لو أن أبي أو أمي . أو في الواقع كليهما ، لأنهما اشتركا سوية في القيام بهذا الواجب ، قد فكرا فيما كانا بصدده حين أنجباني » . وبعد ذلك بقرن ونصف القرن : « جاء من رأس الدرج بلك موليغان، مهيباً جليلاً ، حاملاً طاسة جلدية تصالبت فيها مرآة وموسى » . فالاسلوب الهزلي يبدي نفسه في مسهل « تريسترام شاندي »و «يوليسيس». «كان البدر المتألق على حصن بلاندينغز والمقاطعة على وشك تمامه، كما أن بيت أجداد كليرنس ، الإيرل التاسع لإمزورث قد غرق منذ ساعات في أشعته الفضية » . ان المرء لا يحتاج لأن يكون قد سمع من قبل بودهاوس ليعرف من كلماته الافتتاحيه أن أحداث « البدر التمام » لن تحمل أبداً أي تهديد لسكان بلاندينغز .

في بداية استهلال « الاناني » يعلن مريديث مقصده بلا تحفظ : «الملهاة تسلية تلعب لتلقي انعكاسات على الحياة الاجتماعية ، وتتعامل مع الطبيعة البشرية في قاعة استقبال الرجال والنساء المتمدنين ، حيث لا يوجد غبار العالم الخارجي المكافح ، ولا وحل ، ولا صدامات

عنيفة ، لكي تجعل صحة العرض مقنعة » . هذه عودة إلى أسلوب ثاكري ، ولابد أن ضغط الدم عند القارىء الحديث سينخفض كثيراً لمرأى اصبع ميريديث تلوح منذرة متوعدة . وعلى كل حال ، ان بداية الفصل الأول تبتعد عن مقاصد المؤلف إلى العالم التخييلي الذي يخلقه ، وها نحن مرة أخرى مع جين أوستن أو ودهاوس أوستيرن أو جويس أو شكسبير : « كانت المراقبة حذرة قلقة من عيون ظاهرة وخفية على طفولة ويلوغبي ، السليل السادس المنحدر من سيمون باترن ، من باترن هول ، رأس تلك الأسرة ، وهو محام ، ورجل له مكتسبات ثابتة وطموح قوي ، فهم أحسن الفهم أساس العمل على انشاء بيت ، وكانت له موهبة قول « لا » لأول وكلاء الخراب من أهله المحدقين به » .

تشترك هذه الامثلة في الميل الساخر نحو الاطناب الهزلي ، والاشعار موجود في النبرة والقول . فنقرأ الجمل التالية : « موغل في الخيال »، «وهي حقيقة معترف بها اعترافاً شاملاً »، «لأنهما اشتركا سوية في القيام بهذا الواجب » ، « جاء من رأس الدرج بلك موليغان ، مهيباً جليلاً »، «القمر المتألق » ، « أول وكلاء الخراب من أهله المحدقين به » وكلها تقرر وجهات نظر باطلة وتثير الحنق ، كما أن تعرفنا على المبالغة ، بما في النص من تنميق متعمد ، يقيم عالماً مفتعلاً من السلامة الهزلية . ان التفاعل بين التقرير واللهجة يشبه التفاعل في كثير من الأوبرات الهزلية ، ويمكن مضاهاة تأثير مثل هذا التفاعل في هذه الامثلة النثرية بالتناقض بين الشكلية المقصودة عند السيدة كويكلي لفردي بانحناءتها المبالغ بها أمام فولستاف ، والمبالغة المضحكة في الاوركسترا المصاحبة لها وهي تردد : « احترامي » . ومن المؤكد أنه لم يحمل أحد ايحاءاتها أو حديثها على محمل الجد .

ومهما يكن من أمر ، فقد يكون الغلو أكثر من نمط للكلام ، لأن بلاغته المفتعلة تكون كالمرآة لأكثر أشكال رسم الشخصيات نموذجية في المؤلفات الهزلية ، وأقصد الشخصية « الهزلية » (أو الميكانيكية » بحسب مصطلح برغسون الاكثر حداثة) التي لاتقتصر استجاباتها على أنها يمكن التنبؤ بها فقط ، لكنها أيضاً تفوق مايتطلبه المنيه . فمسز إيلتون هي عين نموذج المحدث النعمة السيء التربية ، ودون كيشوت صورة الرجل الروما نتيكي ، وميكوبر وراء حدود الاحتمال بكثير ، وقس على ذلك بقية الشخصيات النشطة التي تبث الحياة في صفحات الملهاة. فنحن لانجد لأي منها شخصية مقنعة في الحياة كما نعرفها ، مهما بلغت حياتهم من الروعة بين دفتي الرواية التي تضمهم . فهم كلهم نماذج عن المبالغة والغلو في الشخصية ، كما أنهم تطويرات نتجت عن مجرد المبالغات البلاغية . ومع ذلك تبلغ السلامة في الكتابة الهزلية حداً يمكن معه تعمل كل شخصية من هذه الشخصيات ومطها إلى أبعد مدى ممكن في مزاجها دون أن تتعرض بسبب اختلال شخصيتها للعقاب الذي يمكن أن تتعرض له لو كانت في المأساة . اختلالات الشخصية يمكن تصحيحها بلطف بواسطة الروح الهزلية ، حسبما يقترح ميريديث ، وكما هي الحال عند إيما أو دون كيشوت ، وان أمكن أحياناً ملاحظتها وتركها على حالها كما هي الحال عند مسز إلتون وسانشو بانزا .وحتى شخصيات من أمثال مالفوليوس وسيرويلوغبي ، من التي تصبح في نهاية العقدة أسوأ مما كانت عليه في بدايتها ، لا يحل بها عقاب صارم لقاء مشاعرها (وان كانت تشعر بأنها قد عوقبت) .

بماأن المبالغة البلاغية قد تنتمي إلى التشخيص الهزلي كذلك قد

تتبطن المحسنات البلاغية الاخرى أنواعاً أساسية من التفكير الهزلي : «أفضل لك أن تحب وتخسر من ألا تخسر أبداً » . الشرح المجهد لهذه النكتة البسيطة يتم حين نسترجع أنفسنا من مفاجأة هذا البيان ، فنعرف أن بطلر يقلب هازلاً معنى بيت تنيسون، وبهذا يعلق خلسة على صحته. فعلى الصعيد التمهيدي البحت بامكاننا أن نرى تماسكاً فعلياً بين التقنية اللفظية في البيت وبين نمط تفكير بطلر بأكمله في الرواية ، وهو قلب للمعتقدات الفيكتورية في كل حقل من حقول الوجود البشري تقريباً: فالكنيسة تبدو شريرة ، والقانون يؤبد الظلم ، والتطور يغدو نكوصاً، وهكذا . وعلى الرغم من أن معظمنا لا يميل إلى تقبل هذا التصحيح بوصفه بياناً صحيحاً عن الحياة بعامة ، فنحن مضطرون إلى الموافقة على أنه في حدود سياق الرواية ، تكون الخسارة أفضل من الحب . لقد سرنا في درب استشهاد مألوف ، ثم انزلقنا ، وتقريباً سقطنا ، وحين استرجعنا أنفسنا وجدنا أننا كنا نمضي في اتجاه نفضله في تلك اللحظة على الاتجاه الذي فكرنا أننا سنمضي فيه .

قال أوسكار وايلد مرة ، لا يستطيع سوى رجل قد قلبه من الصخر أن يمسك نفسه عن الضحك من موت نيل الصغيرة . ومع أن و يلد لم يستشهد بأمر يدعو إلى التغيير ، فقد استخدم المنهج العام الذي استخدمه بطلر — فقد استخدم ضربات قديمة ليجرنا إلى اذعان لا يخطر لنا على بال ، وفجأة يقطع حبل تفكيرنا بتبديل مفزع للكلمات ، ثم يتركنا ونحن نحس بأن البيان المنقح أكثر مغزى من البيان المألوف الذي كنا نتوقعه .

التوقع ، وخيبة التوقع ، والانجاز الذي يعتمد على كل من التوقع

وخيبته ؛ من المؤكد أنها كلها جزء من ايقاع عميق هو في أساس الكثير من تفكير الانسان وادراكه ، ويمكن سردها بعبارات أخرى . « فالفكرة ونقيضها وتركيبها » تصلح في هذا المقام . ولن نؤكد أن هذا الايقاع وقف على الملهاة ، مادام من الواضح أنه يتبطن معظم التفكير الاستنتاجي. ومايبنغي ملاحظته من مجمل القضية هو أن الملهاة جزء من مجرى الفكر الرئيسي ، وليست برافد عابر ، وأنها يمكن أن تنسب إلى جميع صيغ التأمل الجدية الاخرى ، لا في مضمونها فقط بل في طريقتها أيضاً .

لوحظ غالباً أن المأساة تتم حين يتوجب القيام بخيار ضروري بين بديلين أو أكثر كل منهما مرغوب ، وليس أي منهما حقيراً . وتكون النهاية « غير سارة » لعدم وجود بدائل صحيحة ، ومن الضروري نقل احداها إلى مكان الاخرى ، بترجمتها بعبارات جديدة ، قبل أن نعثر على الحل ، وعند ذلك لن يبقى لدينا بدائل صحيحة . إن لير ملك بحق حين يخلع من مركزه الدنيوي ؛ إلا أنه ينبغي على المرء أن يعيد تعريف الملكية بمصطلحات روحية ليجعل هذا البيان صحيحاً . فاذا قام المرء بهذا العمل ، كف الصراع بين المركز والنبل عن الوجود الفعلي ، وصارت نتيجة المأساة اعادة تقرير لما ظهر خطأ على أنه مأزق أكثر منها تقريراً لحل يكفل الخروج من هذ المأزق .

في الكتابة الهزلية لايتخذ القرار بعد اعادة تعريف المصطلحات بغية تجنب المأزق ، ولكن حين يعترف بان المأزق لم يوجد فعلا وان ادراك المرء قد قام على الخطأ . فعلى الرغم من أن اليزابث بنيت قد بلغت سن الرشد ، وصار بامكانها أن تعيد تعريف علاقة الرجل والمرأة ، فان اعادة تعريفها كان أقل تأثيراً في دفعها الى الزواج من دارسي من معرفتها بأن فكرتها الأولية عنه كانت مغلوطة . كان « الانطباعات الأولى »

العنوان الأصلي الذي وضعته أوستن لروايتها « الكبرياء والهوى » . وهو يصلح عنواناً نوعياً لكثير من أنماط الملهاة .

ما علاقة كل هذا بالأقوال المأثورة التي وردت على لسان بطلر وايلد ؟ العلاقة ببساطة هي أن النمط اللفظي في بياناتهما نمط يتكرر بتوسع في بنية الملهاة ، وان النمط ذاته يعرف اللغة والفعل كليهما . فاللغة والفعل كلاهما يبدأ بتوقع حركة خاصة ، ثم يفترقان لأن التوقع خاب ثم وجد حلا يختلف عن توقعات المرء الأصلية .

ويمكن للمرء ملاحظة النمط ذاته أو الايقاع ذاته في أشكال الكلام الأخرى ، كالأمثال . وكذلك القول الذي يرتبط عادة بالمزاح ، أعني التورية . ففي الأساس نجد أن وظيفة التورية تشبه وظيفة الايقاع في الشعر . فالتورية (التي تقوم على الجناس اللفظي الكامل) هي ربط كلمتين أو جملتين بواسطة الصوت ، تكونان متباعدتين تماماً احداهما عن الأخرى ، وفي الشعر ، كما في التورية اللفظية ، قد تبقى الرابطة في المستوى البسيط من التشابه الصوتي ، وقد ترتفع لتحضر علاقة جديدة لا تكتشف دون تشابه صوتي . وبعبارة أخرى ، ان التوريات والايقاعات البسيطةتقوم تقريباً على المصادفة.غير أنها في مستوى أكثر تعقيداً قد تكون طريقة في التفكير . وكلا النوعين متوفر ، غير بغزازة في روايات نابوكوف . وتصلح توريات شكسبير الكثيرة حول السيوف والبناطيل أمثلة فذة في هذا المقام على التوريات الموفقة . ففي التورية ، نرتعش قليلاً توقعاً لتكرار مبتذل ، لكن الجملة الناتجة غير المتوقعة تعطي معنى جديداً للعبارة القديمة .

ماأريد الايحاء به اذن هو أن الملهاة غالباً ماتقوم على المفارقة ، أو بالأقل على جانب من المفارقة يعرفه قاموس أوكسفوردبأنه « بيان ظاهرة تافه مع أنه ربما كان حسن التعمق » . وقد رأى شوبنهور منذ زمان طويل

أن المفارقة جزء أساسي من الملهاة ، على أنني أود توسيع معنى المفارقة ليشمل كامل دورة العقل المفارقة والتي نجدها غالباً في الملهاة تعكس ذاتها في ايقاع اللغة ، والبنية والفعل والشخصية .

لاحظنا آنفاً أن الضحك وثيق الأواصر بالملهاة ، وان لم يكن جزءاً لايتجزأ منها . ومن المؤكد أن برغسون على حق في التأكيد على أننا نضحك من الفعل القاسي من شخصية ثم يخيب توقعنا . فقد يذهب بنا الظن الى أن الشخصية لا انسانية في مجملها لأنها كانت لا انسانية في جزء منها ، ثم تعود الانسانية لتؤكد ذاتها بشكل مختل . التكرار هزلي ، والانقطاع غير المتوقع في ذلك التكرار أكثر هزلا . وأفضل الكل نمط يضمهما معاً . ان نظرية عدم الاستمرار تفلح الى حد بعيد في شرح الملهاة . لكنها تكبو عند أفضل نوع حين يرى المتقطع وكأنه مستمر الى مدى أبعد مما أدركناه في الاصل .

أحد أنواع الضحك الذي حير الكتاب ضحك الطفل حين نظهر له خشخيشته من وراء ظهورنا حيث كنا نخبئها . صحيح أن الطفل لا يدرك بفكره الهزل ،لكن هذه الضحكة استجابة مبكرة للايقاع الأساسي المفارق. اقترب من الطفل وأعطه لعبة تره يهمهم فرحاً لكنه لاينفجر بالضحك فجأة. أما اذا أمسك أحدهم اللعبة بكلتا يديه حتى يلاحظها الطفل ، ثم أخفاها في جيبه الخلفي ، ورفع يديه الفارغتين أمامه ، ثم أمسك اللعبة ثانية وأعطاها له فان رد فعله سيختلف تماماً . ستكون ضحكته استجابه لنمط كان غامضاً للتو ، ويضع في حسابه اختفاء اللعبة غير المفهوم ثم ظهورها اللاحق.واستجابته نوع من الالتذاذ الاساسي بايقاع المفارقة ، ويشبه سرورنا في رؤية غير الانساني يصبح انسانياً . ان ماحدث ليس هزلا ، لكنه قريب منه ومتفرع عن الايقاع الراسخ ذاته ، فهو مايسميه سدني سميث : « الاحساس بالبداهة » .

هذا الأيقاع نفسه قد يمتد وراء منطقة الافعال الفردية المحصورة .
أو حتى وراء اللغة ، لكي يملأ بالمعلومات مشهداً خاصاً أو يشكل عملا بأكمله . احدى الهزليات شديدة التوسع لدى شكسبير موجودة في « هنري الرابع » القسم الأول حيث يعرض « رجالا في قماش قاس » .
في هذا المشهد تتحكم بنا أنانية فولستاف وكذبه بحيث نشارك توقع بوينس « للاكاذيب غير المفهومة » التي سيرويها ابتغاء سروره ومنفعته .
خلال عرض فولستاف لحادثة النهب نتحول دون أن نحس تقريباً من الضحك عليه الى الضحك معه حين نكتشف أنه عرف بطريقة ما أن الأمير كان بين من أخذ منه نقوده . لعلنا لا نعرف عند أية نقطة عرف ذلك ، أكثر مما يعرف الطفل كيف تم اخفاء اللعبة ، لكن تعميتنا تنتهي برؤية ما كان يجب أن نعرفه كل الوقت ، وهو أن فولستاف أسرع من الامير وانه يستمتع بكونه هدفاً لعبث الآخرين بقدر مايستمتع بالتلاعب عليهم . ان نوع السلامة الذي يتبطن الوضع الهزلي معقد تمام التعقيد . فنوع السلامة المضمون لنا بشكل واضح مبدئياً هو ما يعدنا به اشتراك الأمير في جريمة النهب (وهو غير بعيد عن الاحساس بالسلامة الذي يقدمه دون الفونسو و سبينا في « هكذا يفعل الجميع ») . هذا النوع يبين الايهام ، ففولستاف يبزغ وكأنه سيد المقام وضامنه الفعلي ، كما أن تتمة الفعل ليست في الحدود التي توقعناها مع أن الحل كان دائماً متضمناً في الفعل .

ومثل الفصل الأول من هنري الرابع ، نجد رواية « حرارة النهار » لا ليزابث بونز تتضمن مشاهد هزلية رفيعة في كل ليس في النهاية هزلياً . ففي الرواية والمسرحية كلتيهما يكون توضيح العقدة كشفاً متدرجاً عن مغزى رجلين يقفان إلى جانبي الشخصية المركزية، وفي

كلا العملين يكون الموت دودة في برعم ففي مطلع الرواية تحضر ستيلا جنازة صهر لها لم تقابله أبداً في حياته ، ويجلب من المصح العقلي الذي مات فيه الصهر فرانسيس مريضان قويان ليزيدافي عدد المشيعين الآئيل . «ولم يعلم الاثنان بشيء أكثر من أن الجنازة لرجل متوفى ، فمتعا نفسيهما بهدوء ولم يطرحا أسئلة » . وليس أفضل ما في الرواية عرض موقف مفاجيء وربما مختل (فالحزن المتوقع في الجنازة معروض على أنه مصدر تسلية (وانما كون التعبير المناسب لهذه المجموعة من الناس ليس الحداد على الصهر فرانسيس . ان بنية المشهد وتطور شخصية هاريسون فيه تردد ايقاع اللغة الفكهة في سلسلة من الخطوات الواضحة المتقدمة ، يقابلها عدد من الانسحابات الباردة ، تعمل باتجاه حلول حتمية هزلية وغير عاطفية . والسخرية هي أنه في كتاب يعنى بالموت ، تغدو الجنازة أحد المشاهد المرحة القليلة في الرواية . ولعلنا لانعرف الا مؤخرا أن لهجة الفصل قد فرضتها منذ البداية النظرة الصاخبة المشوشة لبقية أعضاء الحفل — فهاريسون كان مخطئاً في الجنازة ، وكان « يؤدي واجباً دينياً » مسوقاً بانطباع خاطيء . فهذه الرواية شديدة الاهتمام في كشف القناع عن الافتراضات الخاطئة ، والهزل في مشهد الجنازة يوازي الاهتمامات الرئيسية في الكتاب ، لغة وشخصية وبنية ، فكلها تعمل بموجب ايقاع المقارنة .

الايقاع ذاته يملأ مشهد غرفة النوم البديع في منزل ليدي بوبي ، وهو مشهد يدفع حتى السيدة الحزينة للضحك ويهدد شخصية وسلوك رجل تقي مثل بارسون آدامز ، قبل أن يسترجع فيلدينغ النظام ونعرف أن براءة آدام قد لا زمته طيلة حياته وانها أحبطت المكائد التي حيكت له وأكدت استرجاع النظام بشكل

نهائي . وفي رواية « إيما » تتذبذب العقدة حين يخطر لإيما « بسرعة السهم » ان مستر نايتلي لايجوز له أن يتزوج من غيرها » . اذ، كل تلاعبها مع هنربيت ، وتملقها لفرانك تشرتشل ، وعيثها بمستر نايتلي ينتهي حين تتحقق متأخرة من الفرضيات الضمنية التي عرقلتها أفعالها .

هذه الأمثلة جميعها تتناول فكرة أو وضعاً أو شخصية بونغ في تصويرها أو في التعبير عنها ، وتتحراها دون عقوبة ودون اثارة ادراك غير ملائم عند المشاهد أو القاريء ، وتكملها بحل مفارق في جوهره للشعور . كل ذلك يقوم على الاحساس بالسلامة الذي لاحظناه من قبل . وبدون ذلك لن تزودنا مفارقة ما توقعناه (سواء في اللغة أو الفعل أو الشخصية) بالاحساس الممتع بصحة المفارقة التامة . فبراءة آدامز ، وعدم ادراك الجنازة ، وفهم إيما الجيد والاساسي ، كل ذلك زودنا باحساس بالسلامة . وبالاختصار تضاربت الشخصية والبنية والفعل في مفارقة هي من عمل اللغة أساساً . وقد جمعها معاً ايقاع عميق يجعل تآلفها أهم من تفاوتها . كذلك نجد من زاوية الملهاة أن المشابهات بين «لمصلحة الكل» و « هنري الرابع ــ الفصل الأول » و « دون جوان » و « إيما » تستوي في الأهمية على الأقل مع حقيقة أن هذه الأعمال تنحدر من أشكال فنية متفاوتة هي الأوبرا والمسرحية والشعر والرواية . وقد أصبحت الرواية منذ القرن الثامن عشر الأداة المميزة للملهاة الانكليزية ، وان كانت الرواية لاتنفصل عن الممارسة الهزلية بعامة .

ان الرواية الهزلية التي تعمل بصورة مفارقة ، في حرصها على اعادة التوافق بين حركتين باديتي التعارض ، تماثل بقية الكتابات الرمزية في أنها تظهر بنية عالم متناغم باظهار طبيعة التطابق بين جوانب

من الوجود ظاهرة التباين . فالمرء يتحدث بلغة « قويمة » حين يباشر مجادلة لا يكون على ثقة منها ؛ أما حين يكون المرء في حالة الثقة فيجازف بتداعيات المخيلة أو الرمزية . وبالطريقة ذاتها ، ليس من السلامة أن نضحك على الأفكار حتى تقوم على اسس مضمونة . ويبدو لي أن الملهاة أكثر من المجال الفكري الذي اقترحه والبول . انها المجال الخاص بالفكر الناضج .

في « رسائل في التربية » كتب شيلر : « لا يلعب الرجل الرياضة الا حين يكون رجلا بكل ما في الكلمة من معنى : ومن ثم فلا يكون رجلا كاملا الا حين يلعب الرياضة » . لعل في هذا القول حكمة ، أما مغزاه فشفاف .

* * *

ملاحظات

١ — London : Routledge & Kegan Paul, 1953 .

٢— اقتباس من سوزان لانغز « الفلسفة في فتح جديد » ١٩٥٧ .

٣— « (البعد النفسي) بوصفه عاملا في الفن وبوصفه مبدأ جمالياً » ، المجلة الانكليزية لعلم النفس ، ١٩١٢ . وعلى كل فيجب أن نلاحظ أن بولوك يعتقد أن للملهاة قليلا من البعد النفسي .

٤— « الفلسفة في فتح جديد » ص ٢٢٣ .

٥ — ماريا كولينز سوابي ، « الضحك الهزلي : مقالة فلسفية » (نيوهافن ولندن : مطبعة جامعة ييل ، ١٩٦١) ص ٣٠ و ١٢٨ .

٦ — « مجادلة الملهاة » ، مقالات المعهد الانكليزي ، ١٩٤٩ ، وانظر أيضاً « تشريح النقد » حيث يعدل البيان الأول .

٧— إل . بوتس ، « الملهاة » (لندن : هتشيسون، ١٩٤٩) .

*

جماليات الرواية العليــا

إيرفينغ هـ . بوخن

تظل الرواية ، بفضل الاقناع الحق ، أكثر الاشكال الأدبية استقلالاً ومرونة وقدرة .

هنري جيمس

يلوح لي أن النظرية أبغض شيء للرواية .

بريان غلانفيل

أطرى هنري ميلر العماء (Chaos) لأنه تمنى أن يرأس ظروفاً من الكمال البدائي يتجاوب مع المطالب الجريئة لرؤياه :

وضعنا ، أنا وبوريس ، نظرية جديدة لنشأة الأدب . وسوف تكون كتاباً منزلاً جديداً — آخر الكتب المنزلة . كل من لديه شيء يقوله سوف يدلي به هنا — مغفلاً . سوف نستنفذ العصر . لا كتاب بعدنا — للجيل التالي على الاقل . . فسوف نضع فيه ما يكفي لنعطي كتاب الغد عقد رواياتهم ، ومسرحياتهم وقصائدهم وأساطيرهم وعلومهم . سيتمكن العالم من العيش عليه لألف سنة قادمة . فهو هائم في دعاواه . والتفكير فيه يجعلنا نرتعد تقريباً (١) .

في وسع ميلر الادعاء بأن « مدار السرطان » سيكون آخر كتاب لأنه من الناحية النظرية على الأقل ، لدينا كتاب أول يحمل بالتفصيل

كل الدوافع الأولية للصورة الأصلية ، تماماً كما أن آخر كتب ميلر سوف يكن جميع المصادر الرئيسية لمضمون الكتاب الأول . مثل هذه الرواية العليا Supra-Novel ، شأنها شأن كتاب ميلر المنزل ، ذات تعاقب أبدي أو شبه أبدي أيضاً ، اذ على الرغم من أنها تنتظر بفارغ الصبر على حافة الزمن من أجل وجودها في هذا العالم الا أن امكاناتها لاتستنفدها أبداً أية حساسية منفردة في التاريخ أو أي تاريخ للحساسية . وعلى كل ، وخلافاً لآخر كتب ميلر ، فان الرواية العليا تمسك بقدر ماتعطي ؛ لأنها تذكر الروائي بأن وفرة الامكانات التي يصنع منها مجموعة اختياراته الرئيسية الأصلية لاتضفي الوفرة بصورة آلية على الرواية الخاصة التي وضعها . وبعبارة أخرى ، تحتفظ الرواية العليا بغناها النهائي لتقصر البحث عن الخصب على الختام . فان أخفق الاختبار الأصلي أن يثير اثارة كاملة أو أن يحتوي احتواء له مغزى عملية اكتساء الشكل باللحم ، فان الرواية العليا قابلة للتفاوض دائماً وابداً ، وان كان ضمن شروط أقسى . وهذه النظرة الراهنة تفتح الطريق الى نظرية في الرواية هي أن الشكل ليس فقط توفيقياً ومتطلباً على نحو مفارق ، ولكنه أيضاً كلما زاد تطلباً زاد توفيقية (٢) . أضف الى ذلك أن مثل هذا التفاعل ليس اعتباراً محذوفاً أو نظرياً عند الروائي بل يظهر بصورة منتظمة وحميمة في النزاع المرهق بين رؤيا الكاتب وأفعاله لتجسيد تلك الرؤيا (٣) .

وعلى الرغم من أن الشرك اللامتناهي للرواية العليا مغر ، تبقى الحقيقة من زاوية الرواية المحدودة أن الوقت الأبدي ليس وقتاً وان المكان الأبدي ليس مكاناً . وفي الواقع ، على الرغم من أن لدى كل

رواية ماترغب به الرواية الأخرى ، فان التبادل المباشر غير ممكن ، فاللانهائي لايستطيع البقاء في هذا العالم أكثر مما يستطيع النهائي أن يتجاوز حدود الزمان والمكان . والتوازي الدائم الذي يعين التوتر بين الرواية العليا والرواية المحدود ة يكمن في الخلود والموت — في البدايات اللانهائية والنهايات الفانية . وعلى كل ففي هذا الميدان يمكن ايجاد تسوية ملائمة . حسنة أو سيئة . فيظهر وعد الرواية الخالد بمظهر أن الوقت والزمان المحدودين سوف يقبلان ويؤكدان كشرطين ضروريين في رحلة طموح الى الزمن أجمع (الزمن الأبدي) والى المكان أجمع (الى المكان الأبدي) . والمجازفة المتعلقة تظهر على صورة أن الزمان والمكان المحددين مكروهان ويعتبران شراً أكثر منهما ضرورة في رحلة طموح إلى الزمن أجمع (الزمن الابدي (وإلى المكان أجمع (إلى المكان الابدي (. والمجازفة المتقلبة تظهر على صورة أن الزمان والمكانالمحددين مكروهان ويعتبران شراً أكثر منهما ضرورة في رحلة تضيق وتضيق حتى تعيدنا قسراً إلى الزمان والمكان المحددين .

ما أريد الآن أن أستخلصه من هذه المناقشة العجلى سواء أكان وهماً كبيراً أو ادعاء قليلاً هو أن للشكل الروائي كيانه المتميز والمنفصل بمعزل عما يضع فيه الروائي أو ما يصنع منه الناقد . وبعبارة أخرى ، إن فعل الاحتواء الفني أو النقدي لا يقوم به الفنان وحده أو الناقد وحده بل يسهم فيه الشكل ذاته . والتسليم بالعكس يعني افتراض أن ليس للنوع كيان مخصص أو قوانين تحكم طبيعته سوى ما ينقله إليه الروائيون أو النقاد . وينجو الروائيون بعامة من مثل هذه المقدمة الافتراضية لأن المطالب التي يقدمونها للشكل تستدعي مطالب مضادة يقدمها الشكل . وبعبارة أخرى ، ليست العلاقة الأولية مع القصة المحدودة علاقة نهائية

أبدية بل تعاود الظهور في العلاقة الجمالية الزمنية التي يحتفظ بها الروائي مع عالمه الذي يوشك أن يبدعه . وأياً كان ما يتحكم في الاختيار من الامكانات الوفيرة الممنوحة للروائي ، فانه حتماً محاط ، أو مغمور ، ربما، بسخاء عالم الانسان والمادة.ومن المؤكد أنه يمكن الاحتفاظ بالتحكم أو استعادته عن طريق غرسه في شخصية مركزية تستحوذ عنوة على كل ما يحدث وبذلك توقف المد . على أن ضغط الشكل الرفيع يذكر الروائي بأنه قد اختار — اختياراً نهائياً يضيق باستمرار — وأن عليه إما أن يتخلى عن الكل أو يكافح في سبيل كلية وجهة نظر واحدة . وقد يتوارى الروائي في مطاوي التاريخ أو الأسطورة ويترك للقصة أن تروي نفسها بشكل عضوي . على أن الروائي نفسه قد قام باختيار نهائي أكبر ، وان كان عليه أن يتخلى عن تفرد الفردية أو يسعى وراء النماذج البدئية للفردية . وأياً كانت الاستراتيجية التي استخدمها المؤلف ، فما لم ، وإلى أن ، يتحقق من أن كفاحه الشخصي الفني هو من نفس نوع النزاع بين الرواية العليا والرواية المحددة ، فلن يشرك روايته في رحلة إلى كل زمان ومكان ولن يشترك مع روايته في تأليف عالم دائم التقلب . فالاختيار الأولي يلازم الرواية إلى نهايتها ، وما لم تستدر تلك النهاية الفانية وتعد أدراجها إلى أصولها التي لا تفنى فان الشكل لا يتحد أو يتوتر بقوة (٤) . ولا يعين مغزى رواية أي مذهب شكلي فريد يفصل الكيان الجمالي عند الكاتب عن الكيان الجمالي للشكل (٥) . إن ما تعينه كثافة الصلة بين فردية أية رواية والطبيعة الجماعية للرواية العليا هو أن معظم الروايات الفريدة الخالدة جماعية بطبيعتها مثلما أن الرواية المحدودة تتكيف في الشكل مع الفردية .

وعند المنظر أن القيمة الاضافية التي تدعوه إلى تبني الرواية العليا هي أنها تحثه على تغيير النظرية . فاذا كانت النظرية تسكن مبدئياً في المقام الرفيع الخالد المحفوظ للرواية المحددة (Ur-novel) ، فعند ذلك إما أن تزدري الروايات المتوسطة الجيدة التي ليس لها دعاوي أوليمبية أو أن تجازف بضبط وتحديد الجوهر الذي يتجاوز قدرتها على الصياغة . وإن كانت النظرية في جوهرها راسخة في الأرض وتشكل نفسها بأسلوب متقلب بحسب صور نهائية نسبية للامكانات اللانهائية ، فعند ذلك تنصرف عن التجاوب مع الأعمال الجريئة لتنصرف حصراً إلى نوعيات تمنع من الشمول . ولكن إذا وضعت النظرية نفسها في منتصف الطريق بحيث تخضع لتقاطع مجريي الخلود والموت اللذين يحيقان بالروائي ، فان المنظرين عندئذ لن يتمكنوا فقط من تطوير نظرية تغذيها تضاربات الشكل وتواطآته ، ولكن يقيسون أيضاً انجاز الروائيين في مدى يتراوح من البشر الفانين إلى أنصاف الآلهة . ويساوي ذلك في الأهمية أن مثل هذا الخلط بين السماء والأرض يمنح النظرية المنظور التاريخي الذي يساعدها على روز قدرة الرواية على ابداع امكانات جديدة وبعث أشكال قديمة ، وحتى استيعاب آخر الكتب والروايات المضادة (٦) التي تسعى إلى اسكات الرواية أو تهديمها ، لأن الاكتمال الجمالي للشكل لا يدرك بمعزل عن ثرائه التاريخي . ومن سوء الحظ أن النظرية الراهنة للرواية التي ترد غالباً كتقنية للرواية (٧) ، تفترض أن الرواية خالية أو مفرغة من أي تكامل جمالي يمكن معالجته أو تعريفه بالمطلق النهائي . ومن سوء الحظ أيضاً أن مثل هذه الافتراضات مؤيدة غالباً بنظرة إلى تاريخ الأدب إما أن تنكر أو تفقر الكيان الجمالي

للرواية أو طبيعتها القُلّب فتخلق مزيد من العقبات في طريق دراسة الاثنتين .

١

التاريخ هو وضع الابدية في الزمان

لانغميد كاسرلي

الكمال لا يتاح إلا في القصة القصيرة فقط ،ولا يتاح في الرواية . فالقصة القصيرة أشبه بغرفة ينبغي تأثيثها ، أما الرواية فأشبه بمستودع .

آي . بي . سينغر

الطريقة التاريخية المتبعة في احتواء الرواية هي وضعها في مكانها — أي اخضاعها للسرد ، كما فعل روبرت شولز وروبرت كيلوغ (٨) ، أو منحها شكل تخييل ، كما جادل نورثروب فراي (٩) . ويستحق فراي أن نتابعه في هذه الناحية . فهو يعترض على « نظرة الرواية المركزة إلى التخييل » لأنه يعتقد أن التخييل ينبغي ألا يقتصر على الرواية ولأن كتاباً من طراز سويفت وكارلايل لا يجوز حرمانهم من حقهم في أن يعتبروا مخيلين . وبدلاً من نظرة الرواية المركزة ، يقدم فراي تصنيفه للرواية في أربعة أشكال ، وهو تصنيف صار الآن شهيراً بحق . إلا أن هناك عدداً من المشكلات ، ليس أقلها تلاشي مصطلح « رواية » تماماً للتعبير عن شكل شامل واستبدال « التخييل » بها . وهو غير معروف بكثرة تجعله يصلح كتقسيم فرعي.الهدف واضح : الاسراع بسويفت وكارليل لادخالهم في البوابة ووضعهما في منزلين للتشريح والاعتراف . ولكن من الواضح أن أكثر التعريفات اثارة

للأنواع الفرعية ليس بديلاً عن تعريف النوع ذاته ، مهما كانت تعييناته . يضاف إلى ذلك أنه لم يتساءل أحد حتى الآن لماذا قسمت الرواية أو التخييل نفسها إلى هذه المجالات الأربعة المخصصة ، وما هي القواسم المشتركة التي تربطها معاً – إن وجدت ؛ وما إذا كانت أصناف فراي التي تحمل ملامح ختامية ، ستمنع من إيجاد صنف خامس أو سادس . ومهما يكن من أمر ، لو أن فراي ، بدلاً من تحويل الأشكال السريع أو تجاوز نقطة النشوء الصعبة ، أصر على أن الرواية أو التخييل ليست شكلاً قابلاً للتعريف بل هي شكل متحول لوصف الرواية وصفاً مناسباً على أنها عملية وليست ناتجاً . من المؤكد أن ليس من الهين القول بأن الرواية ليست أكثر من طريق للسفر بدلاً من أن تكون نقطة الوصول ، وأنها دعوة إلى التجوال أكثر منها محراباً آمناً ، وأنها أقرب إلى طريق يدخله الانسان ويتسكع فيه عبر هذا العالم أكثر منها مكاناً للراحة بعد الحياة . من المؤكد أن الرواية بالاجمال ديمقراطية ، وأن الأحمق الذي يعبر هذه البوابة الهائلة سوف يحشر مع الموهوب . على أن تجاوز انفتاحها الديمقراطي غير المميز من أجل رحلة سريعة إلى الأمكنة المحفوظة للأرستقراطية ، لا يفصل فقط الحاج عن جنته بل يطمس أيضاً طمساً كاملاً أي تساؤل عن قضية لماذا يبقى الموهوب في الرحلة على قيد الحياة ولا يبقى الأحمق ؟

هل يعني هذا أن كل فعل من أفعال التعريف التاريخي يجب أن يخر ساجداً عاجزاً أمام الطبيعة الرجراجة للرواية و يستقر تجاه تعريفات مبهمة إلى حد يستحيل معه أي وضوح فعلي ؟ مفتاح المشكلة هو اقامة الجسور ، كما كان الأمر مع النظرية ، إلا أن التمركز هنا تاريخي

ومع النظرية ميتافيزيقي . إن الادعاءات والادعاءات المضادة لنظرة الرواية المركزة إلى التخييل أو نظرة التخييل المركز إلى الرواية — طالما ظلتا متضادتين وليست إحداهما نسخة عن الأخرى — تقتصر على استبدال لاحدى الايديولوجيات الأدبية مكان الأخرى ، واستبدال مخطط زمني بآخر . فما نحتاج إليه نظرة إلى الرواية مركزة تركيزاً تاريخياً تحكمها نظرة إلى التاريخ مركزة تركيزاً روائياً . إن طريقة فراي المميزة في العمل هي أن يثبت نفسه برباط يشده إلى المرحلة الكلاسية ومن ثم يرجح كفة الترتيب الزمني لصالح التخييل بوصفه الشكل الأكثر سيطرة . ويساوي ذلك في التحريف مقاربة حديثة تستعمل سيطرة الرواية لتتراجع إلى الوراء وتصغر صوراً تقع في النهاية القديمة من خط سير التاريخ . ولكن إذا كان لنظرة الرواية المركزة إلى التخييل أي اسهام واضح تسهم به فيكون بفكرة أن الرواية باعتبارها شكلاً متقلباً تتحرك أماماً وخلفاً في الزمان والمكان وأنها متقدمة متراجعة معاودة كالتاريخ تماماً . دعوني أتفحص هذا الانتقال بين الماضي والحاضر بنوع فرعي يجلب بعض المشكلة على فراي .

أحد اعتراضات فراي على نظرة الرواية المركزة إلى التخييل هو أن مثل هذا الاعتراف العابر يقدم إلى الرومانس النثري . وبما أن الرومانس النثري أقدم من الرواية فقط ، يشتكي فراي من أن الرومانس النثري « وقد طور بالغلط الوهم التاريخي بأنه شيء على وشك النمو ، وأنه شكل فنيّ ومتخلف » (١٠) . ولكن من الذي خلق المشكلة أو رعى الوهم ؟ هل هم الروائيون أم مؤرخو الأدب ؟ فبواسطة تثبيت الرومانس النثري تثبيتاً صارماً في مجموعة مسماة من العوامل التاريخية

من جهة ، وبواسطة الاخفاق في التعرف إلى طبيعة الشكل المتقلبة التي يجب أن تستجيب المرة بعد المرة إلى الأشكال المبكرة من جهة أخرى ، جعل فراي نظارته إلى التاريخ سكونية مثل نظارته إلى الشكل الأدبي . الحقيقة أن تطور الثقافة قلما يكون صافياً أو سلساً أو أصيلاً تماماً ، وقد ظهرت روايات الرومانس النثري بعد أن اجتازت شباب تاريخها — على الرغم من تثبيت فراي لها . من المؤكد أن نظرة الرواية المركزة إلى التاريخ المتقلب قد تجنبت الكبرياء السخيفة لدى ف . آر . ليفيس الذي منح « مرتفعات ويذرينغ » ابتسامة وسعى إلى تصديرها لمجرد أن أميلي برونتي لديها الجرأة لتكتب رومانساً نثرياً حين لم يكن يفترض فيها أن تفعل ذلك نزولاً عند التراث العظيم ، وكذلك التبادل السخيف الذي اقترحه ريتشارد تشيس الذي سعى إلى استيراد الرواية لأنها تدعم الرومانس الأمريكي .

أما فيما يتعلق بسويفت وكارليل فان فراي يدور حول قضيتهما : فما يعين فعلاً إن كان سويفت وكارليل نالا حقهما ليس تبرير انتاجهما على أنه تشريح أو اعترافات بل تعيين ما إذا كان تشريحهما أو اعترافاتهما التي تتوقف أصلاً على غزارة الرواية قد خضعت أيضاً لضغوط مناظرة من ذلك النوع . وبعبارة أخرى ، ثمة تشريحات واعترافات تخييلية وروايات تشريحية واعترافية ، وليسا بشيء واحد . ولو أن سويفت ركب رأسه ورفض الخضوع لمطالب الرواية في ابداع عالم متين تمسك أجزاؤه بعضها بعضاً بتوتر الأضداد ، فعندئذ يكون ما تبدعه مهارته أثراً سياسياً أو اجتماعياً تخييلياً وضع منذ بدايته بشكل لا يتحمل أي تدخل . وبالمثل ، لو أن كارليل ، جدلاً ، أبدع عملاً كانت طبيعته

المتناقضة متوازنة وليست ترجيحية لكتب اعترافاً تخييلياً في جوهره لكنه ليس رواية اعترافية . فليست الروايات قطعاً صدئة من آلة تحتاج إلى ملاحظات هامشية تزينها لتعيد إليها مرونتها ولا سلسلة من مواعظ فلسفية فضفاضة يلزمها هواء الحياة النقي . وتنبثق مثل هذه الحيوية في الروايات الهامة من الجهد الجمالي في الشكل وتغتني بجهود أدبية اضافية ، لكنها لا تتثبت . وفي النهاية لا نستطيع أن نعجب من قدرة الرواية المتقابة على العمل خلال التاريخ (وبخاصة الآن) من حيث هي أرفع آلة زمانية — مكانية ، كما لا نستطيع أن نرهقها بعبء تاريخ أدب يجوف الشكل ويعالج تطور الثقافة كما لو كان يسير في اتجاه واحد .

٢

أنا رجل على قيد الحياة ، ولهذا فأنا روائي . ولأني روائي ، أعتبر نفسي أرفع من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر . وكلهم ضليعون في جوانب مختلفة من الانسان الحي ، الا أنهم لا يقبضون على ناصيته... فقط في الرواية نجد كل الأشياء تأخذ دورها الكامل

د . ه . لورنس

النظرية ، كما تقوم الآن ، نظرية نقد روائي أكثر منها نظرية روائية ، وقد حققت تكاملاً داخل ذاتها أكثر مما حققته في حدود الشكل الذي تسعى إلى ادراكه . والسبب واضح : ليس للرواية هوية ثابتة ولن يكون . كذلك لن يمكن التقرب من مراوغتها المتقلبة إلى أن يكون ادراك الشكل معتمداً على مساهمة الشكل في الادراك . هذا التبادل الجمالي ينقل إلى الرواية مركزها التفاوضي ، لأن الروائي يحرك مضمونه باتجاه المعنى الذي يجد فيه الرواية تسعى إلى تشكيله .

إن ما قدره نيتشه في الانسان يمكن تطبيقه على الرواية : « العظيم في الانسان أنه جسر لا غاية ، وما يمكن أن نحبه في الانسان أنه (يمضي عبر) وأنه (ينحدر) » (١١) . ومن المؤكد أنه تحت ضغط عصر وتراثه الأدبي يمكن تعريف اتجاه الرواية بمقدار معقول من الضبط ، إلا أن هذا في أفضل الأحوال مطلق ثقافي موقت أو زمني . وأي تعمق يعني تعرية التاريخ والرواية كليهما من عدم اخلاصهما للترتيب الزمني أو من خطيئتهما الفنية . فما يمكن تعريفه بصورة مشروعة بحدود نظرية هو أن الرواية تتوسع وتتقلص على حدود الخلود والفناء . وما يمكن تفحصه على نحو ذي مغزى في الحدود النظرية والتاريخية هو التحالفات الخاصة التي تعقدها الرواية لتحتفي بالمطاليب المكبرة والمصغرة لهذه التخوم .

على الدوام ، كان الاندفاع الأساسي والثابت للرواية نحو الفخم أو الحميم أو مزيج من كليهما . ومن المحتم أن للفخم صلة بالزمني وبالامتداد الجمعي للملحمة والأسطورة ، عبر تاريخ طبيعي أو مفترض . ولابد أن الحميم مستغرق في الاستبطان وفي المركزية الأسطورية لحساسية الفرد عبر علم النفس ، عن تواضع أو يأس . الفخم والحميم ليسا حليفين عرضيين أو اتفاقيين تابعين لأغراض الروائي . بل إن في سعي الأول وراء تعريف جمعي والثاني وراء تعريف فردي كل خصائص الرواية .

وسبب كون التاريخ حليفاً طبيعياً للرواية هو أن كلاً منهما لم ينته. فليست جميع الدلائل في متناول اليد وربما لن تكون . وبذلك فلا يكتفيان بأن يدعم كل منهما الآخر فقط ، بل لابد أنهما يتبادلان المعونة

في المغزى : الرواية تسجل صورة (١) (شكل) التاريخ وتاريخ الصورة (الشكل) . وسبب كون علم النفس حليفاً طبيعياً للرواية هو أنهما كليهما معلقان عند نقطة التقاء العقل بالمادة . والنتيجة هنا أيضاً متبادلة : الرواية تسجل صورة العقل والمادة ، وعقل ومادة الصورة . من المؤكد أن الروائيين من قبل ومن بعد كانوا يعرفون أن مثل هذا الغنى في الفخامة أو في علم النفس يستعصي على التحكم — ومن هنا جاءت محاولة حصر المضاعفات المتكاثرة للتاريخ بواسطة التوصل إلى الحادثة التي تسبق الاسطورة وجمع خصائص المعاودة الكلاسية . كما سعى الروائيون من قبل ومن بعد إلى تثبيت التفصيلات التي لا تحصى والدائمة الحركة في الحياة الجوانية بواسطة التوصل في النهاية إلى نماذج مفردة تعد باستمرار بقاء النموذج البدئي . غير أن مثل هذه المقاومة لخصب لاحدود له ليست من تحقيق النقد أو النظرية وانما هي استجابة جمالية للمطالب الجمالية التي يفرضها الشكل ذاته في الأصل . فقد يحتاج النقاد إلى روايات كي يكونوا نقاداً لكن الروايات لا تحتاج إلى نقاد لتكون روايات . وفي الواقع ، حين ننظر إلى قضية أباحية الرواية من ضمن هوية الشكل الجمالية لا بدونها ، يتضح أن الروائي البارع يكون تحت رحمة اندفاع الرواية أكثر من أن تكون بداعة الرواية تحت رحمة تلاعب الروائي.ولعل جميع اخفاقات الروائيين تقريباً ، والهامين منهم بخاصة ، تعود إلى الوفرة المهلكة . فالوفرة تضخمت حتى فجرت رواية فيلدينغ « توم جونز » ، وأغرقت رواية كونراد « نوسترومو» ،

---

١ — كلمة Form هنا مستعملة بمعناها الفلسفي الافلاطوني (صورة) وليس بمعناها النقدي (شكل) . وقد أوردت المعنيين لأضع القارىء في الجو الذهني للمؤلف — المترجم .

وبالغت في صقل حساسية بروست ، وقلبت جويس في « يقظة فنيغان» إلى فنان يسخر من نفسه بالمحاكاة .

إن السبيل إلى فنية الرواية يكمن في تنظيم غزارتها . فما يجعل بعض الروائيين يستهلكون أنفسهم في روايتهم الأولى ليس أنهم قالوا كل شيء بل لأنهم لم يستنفدوا كل الطرق لقول كل شيء . وأياً كان الاختيار الذي وقع عليه الروائي في الأصل من المستودع اللامتناهي للامكانات المتاحة له ، فان كل ما استبعده يرافقه ويغويه خلال الطريق . والطريق المهمل يظل في مكانه دائماً لكي نرتد إليه أو نؤجله مرة أخرى. وعندما يحيط مؤرخو الأدب أو النقاد رواية مابروايات أخرى تشابهها فانهم يضاعفون بشكل جوهري طيف الاختيارات المتاحة لكل عضو من هذه الجماعة . وحين يكون اختيار الروائي صائباً تضع البدائل التي ترافق عمله نفسها في مقام التوابع غير المنافسة مؤكدة صواب اختياره الأصلي . أما حين يكون اختياره طائشاً تغدو البدائل جزءاً من المقاومة المضادة التي يقوم بها الشكل وتدخل في منافسة مباشرة مع السياق الرئيسي في الرواية وتهدد وحدتها وتماسكها . وتقدم خاتمة « بيلي بود » مثلاً له وضوح غير مألوف عن فردية تنظم وتدعم الغزارة المتضاعفة .

وتعرض نهايات ملفيل المتضاعفة ، لأسباب فنية وساخرة ، سلسلة من الطرق البديلة المرفوضة لرواية قصة « بيلي بود » . وبما أنه يمكن أن هذه البدائل لم تخطر فجأة للمفيل بعد أن انتهى من تأليفه وإنما كانت متواجدة ولعلها أغرته بالإختصار أثناء التأليف ، فقد عرف ملفيل العملية الابداعية على أنها في جوهرها ليست فعل تعبير بل فعل مقاومة ، وقد مكنته خواتيمه المتضاعفة من الحظوة بمجد الفعلين معاً . وقد جاء في

تصريحه الايجابي أن الفن – مزيج ملفيل الخاص من الرومانس والواقعية – وحده في وسعه أن يروي قصة « بيلي بود » ، أما تصريحه السلبي فهو أن غير الفن مما له تبرير خاص أو مما هو رومانس مفصول عن الواقعية يستطيع فقط أن يشوه قصة « بيلي بود » الحقيقية . ان الخليط المتضارب من التعبير عن الذات وكبحها ، من الكبرياء البادية بمهنته وخضوعه الظاهر لفنه ، لا يعكس بدقة فقط العملية الجمالية للرواية من حيث هي حل وسط بين السيطرة والاستسلام ، بل يوحي أيضاً بأن الرواية ، بعيداً عن استبعاد أو عرقلة التصنيف الذي يقوم به المنظرون أو النقاد ، تقود عملياً مثل هذا التصنيف من الخارج بواسطة الكوابح التي تأتي من الداخل . ومامن مكان يتجسد فيه التفاعل المكبر والكابح بين المبدع وابداعه وبين السيطرة والاستسلام أكثر من الطريقة المتضاربة التي تبدأ بها الرواية وتنتهي .

٣

في الحقيقة ، وبصورة شاملة ، لا تقف العلاقات عند حد .

هنري جيمس

إن غياب أي ضغط توجهه النهاية ، أو بعبارة أكثر ايجابية ، إن الوعد بالخلود يستدعي كلاً من بداية بلا حد ونهاية بلا حد . وفي الواقع ، وبفضل كون الرواية عالماً مستمراً في عالم أكبر وممتداً فيه ، لا يفترض بها أن تنتهي . وهي ، بطرق كثيرة ، لا تنتهي . فمن السهل وضع المسلسلات ، ومن السهل عملياً أن تكتب . أضف إلى ذلك كون الممارسة النقدية المألوفة تجعل من جميع أعمال الكاتب عملا واحداً أو تجعل منها أعمالاً يستمر أحدها في الآخر ، وذلك بتمحيص الشخصيات والمواقف والموضوعات والبنى المتكررة . وأخيراً من المؤكد أن الرواية

لم تزدهر منذ زمن طويل بالمسلسلات عرضاً ، حيث تدرب أجيال من الكتاب على تدبير نهايات ، مع أشياء أخرى ، قابلة على الدوام لأن تنقلب إلى بدايات انتقالية . ولكن من الواضح أنه يجب التفريق بين الطريقة التي تبدأ بها الرواية والطريقة التي تنتهي بها .

إن المشاهد الغزيرة التي تتقدم بها الرواية ، بصرف النظر عن غدرها ، مرآة دقيقة لامكانيات الدخول إلى هذا العالم والتسكع فيه . ولكن مشهد اللانهاية الذي تقدمه الرواية بواسطة رفض الاستنتاجات بصرف النظر عن اغرائه ، هو مشهد مخالف لهذا العالم . ان اختتام الرواية من أكثر النقاط خطراً لأنها بالضبط المنطقة التي يكمن في دغلها الوحش الجمالي — فهي مصدر المقاومة المضادة في الرواية . وتحت وجه الغزارة المحسن تختفي الصور المروعة للاجل المحتوم . ولحظة يبدع الروائي بداية يطلق على نحو غير معلوم نهاية لا يمكن رؤيتها . إن فعل الابداع واهب الحياة يحكم بتلك الحياة للموت . وعلى التخوم المشتركة بين الخلود والفناء تكون الغزارة وجه المضمون والختام وسيلة الشكل . إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها الروائي أن يخرج حياً من العناق مع الموت هي أن يقلب عدوه إلى حليف — أن يستخلص وعداً قبل الفجر ، كما فعل يعقوب في صراعه مع الملاك . الوعد هو أن يقلب عملية القطيعة التي لا يستطيع منع وقوعها ، إلى عملية انعطاف نحو الخارج . لا يتوصل الروائي إلى البقاء بتلهفه إلى الخلود الشخصي أو بانهياره يائساً قبل أن تعمش عيناه نهائياً ، ولكنه يبقى بأن يستخلص من الموت شكلاً يدعم ويزيد الحياة في روايته . وقد يبدع مسرحية جمالية ، كما فعل ملفيل ، تبقي علي قيد الحياة معضلة الاختيار بين الأشكال التي

تحيي أو تميت . وقد يقسر الموت ، كما فعل جويس ، على أن يقطن الأساطير القديمة ثم يمضي ليبدع رواية تجسد على الدوام أسطورة يطرد منها الموت وتنجلي الأسطورة حية تسعى في دبلين . وقد يسيطر على الموت ، كما فعل شتيرن ، بقسره على أن يتخم نفسه مثل سربيروس في تكاثر أبدي إلى أن ينفجر ويجبر على أن يعيد إلى الوجود غزارته التي لا تنفذ والتي تتجاوز الموت . وقد يندفع ، كما فعل جيمس ، إلى الموت بغرام ليقتل مرة إلى الأبد الفكرة السخيفة بأن الإنسان كيان منفرد وليس مجرة من النفوس التي تطالب بأن تعيش في حياة واحدة من الحيوات المتنوعة يحفظ خارج الحياة بواسطة البعث. وقد يقتفي خطى كافكا في « مستعمرة العقوبة » فيقيم في روايته آلة لها صورة تتطابق مع معنى الحياة في محدوديتها وتجعل خلاصة رفيعة لتماسك الرواية الجمالي . وأخيراً ، وكما جعل توماس مان فيلكس كرول يفعل، قد يعتنق الروائي تعالي المتحول كمقر مشروع وحل أصيل لوضع نهاية مفتعلة لرواية عن الصعاليك Picaesque :

إن حقيقة الوجود في هذه الحياة ليس إلا حادثة عرضية شملتني بفضلها . ان الحالة الانتقالية لا تفسد القيمة ، وهي بعيدة عن ذلك ؛ لأنها هي بالضبط التي تضفي على الوجود قيمته وكرامته وسحره . الحادث وحده ، وماله بدء وانتهاء ، مهم وحري بالعطف لأن الحالة الانتقالية نفخت فيه من روحها . إلا أن هذا يصدق على كل شيء — فالوجود الكوني بأكمله قد نفخ فيه الروح . وقد نفخت الحالة الانتقالية الروح في الوجود . أما الشيء الوحيد الأبدي، الخالي من الروح، وهو بالتالي غير جدير بالعطف ، فقد كان العدم الذي استدعى العمل والبهجة (١٢) .

وإذا كان ثمة تصور مشترك يربط ميزات الرواية القلب إلى بعضها وبعض فهو المفارقة ؛ وإذا كان ثمة جانب من الروايةالقُلّب تجاهلته نهائياً فهو المفارقة المثلى التي تعرضها الرواية التجريبية . وبودي أن أختتم البحث بتلخيص المفارقات المركزية في الرواية ثم أضيف تذييلاً يتعامل مع الطاقة المتقلبة للرواية التجريبية لابتكار أكثر الحلول أصالة لمشكلتي الشكل والموت .

٤

حين أفكر بأن المهمة التي نصب لها الفنان نفسه بشكل ضمني هي خلع القيم القائمة ، وأن يصنع من الفوضى المحيطة به نظاماً من لدنه ، وأن ينثر بذور الكفاح والسخط بحيث يبعث الموتى إلى الحياة بواسطة الانفراج العاطفي ، عند ذلك أعدو متهللاً إلى الافراد العظام والناقصين ، فيبعث ارتباكهم عزيمتي ، وتغدو تمتمتهم مثل الموسيقى الالهية في أذني.

هنري ميلر

أي درس جارف يقدمه الله للفنانين ! لا تخشوا العبث ولا تجفلوا من الوهم . وفي أية معضلة ، اختاروا أكثر الحلول خطراً أو أكثرها غرابة . كونوا شجعاناً ، كونوا شجعاناً .

إيساك دينسن

الرواية شكل لا يعرف بل يكتشف . فطولها واتجاهها ومضمونها ، الخ لا يوصف مسبقاً . وليس لديها موضوع أقدس أو أدنس من أن تعالجه . ولأنها تعديل بكل شيء ففي وسعها أن تكون أي شيء . وإذا كان العالم قد أبدع من العدم دون أن يسبقه عالم آخر ، فليست نشوة الرواية بأقل تطرفاً : ففي البدء ، يكون الروائي كل شخص وكل مكان

وكل شيء . على أن الطريقة التي تبدأ بها الرواية ليست بالطريقة التي تكشف بها عن نفسها . إذ تبدأ مقاومة جمالية خفية باعاقة تقدم الكاتب وتحدي قدرته الشاملة : ثم يتبين إن آجلاً أو عاجلاً أن الشريك الخفي في الانحصاب هو الموت ، مثلما يتبين أن الشريك الساحر للسهولة هو الثراء الفاحش . فالروائي حين يجد نفسه ازاء سلسلة بلا نهاية من الاختيارات الأولية المطروحة أمامه بكل كرم يقع اختياره على ما يظن أنه سيدعم عالمه الذي أبدعه بيديه ويمنحه شكلاً ثابتاً دائماً ، لأن كل ما تعنى به الرواية هو بقاء عالمها . ولئلا تجتاح مخاطر الفناء وعد الخلود أو تخلفه ، ولئلا تطمس غواية اللانهائي ضرورة التجسد المحدود أو تقلل من شأنها يرغم الروائي على ابداع عالم ثالث يضم جوهر العالمين بشكل مثالي . وهو يسعى سعيا محدداً إلى نقطة التقاء زمان ومكان ترقى إلى نموذجية الزمان والمكان التاريخيين ؛ وهو يبغي ملاءمة الكلي وللفريد في امتلاء مقطوعته الممثّلة . أما الحديث عن الكاتب العليم بكل شيء أو عن التقنية كاسلوب من أساليب الاكتشاف بمعزل عن التسويات الجمالية الدائمة فيطمس المدى الذي تفترض منه كل الأفكار النقدية والنظرية أوصاف تجاربها الجمالية بشكل رئيسي . ففكرة التقنية مثلاً ، بعيداً عن أن تكون اكتشافاً محصوراً بالنقاد أو المنظرين، لا يمكن تطبيقها كثيراً على الطريقة التي يكشف بها المؤلف طريقة أو يتوصل بها إليه بل على الطريقة التي يُوصل بها كيان الرواية الجمالي الاكتشاف إلى المؤلف . وإن أردنا أن نضع كلا المبدعين معاً قلنا : حين يضع الفنان كيانه الجمالي إزاء كيان الرواية الجمالي بحيث يهذبه شكله بمثل ما يستوعب عالمه الروائي شكله ، عندئذ تجعل الطريقة التي يقول فيها ما يقوله الشكل والمعنى شيئاً واحداً . ومن الظواهر المتناقضة أن أكثر الكتاب خفاء أثر

يبقون في النهاية شخصية : التقنية شخصيتهم والأسلوب ذاتهم . وكلما
لدغا الكتاب غير شخصي جعلت مادته عالمه يطفو بدلاً من أن يغرق ،
وكلما استخلص شكله من الموت هيئة الكمال ازداد شبه روايته بالمدى
اللانهائي للرواية العليا وبالجرأة الطائشة للرواية التجريبية .

ثمة على الأقل نوعان من الروايات التجريبية . كلاهما يقوم على
المفارقات الانسانية في الشكل ، ولكن في حين أن احدهما يستقر
أخيراً على المفارقة العظمى يسعى الآخر الى تجاوز المفارقة تماماً . ويأتي
الضغط الجوهري في سبيل التجريب من اقتناع الكاتب بأن مطاليب
رؤيا ، جديدة وملحة وان الاشكال المتاحة بالية أو غير ملائمة بحيث
يتوجب عليه ابداع شكل جديد أو مختلط . الخطر ليس ماثلا في
الغموض (فقد يرحب الروائي التجريبي بهذه الامكانية) بل في تحديد
تعسفي . فمن الناحية النوعية ، قد تتجدد تجربته بخصائص عمله بحيث
تكون في أفضل أحوالها حلا موقتاً لمعضلة دائمة أو توزيعاً منفرداً على
مأزق متضاعف . والعجز في التأكيد من التنبؤ عما ستتكشف عنه التجربة
والى أي مدى سوف تكون غريبة أو نموذجية ليس سوى قلق خارجي
على شك داخلي يبحث عن ترتيب جديد بين السيطرة والاستسلام.
لأن التجريب في الواقع مفاجأة تحكم بها الروائي . ولايظهر إلا حين
يكون ظهره الى الحائط ، ولا يسعفه شيء سوى أن يخرج نفسه من
الدهشة . حين يقتنع بأن اللعبة المتفاوتة التي حشرها في الزاوية قد تكون
أكبر مما توقع هو نفسه ، فقد يصيح كما صاح ديكنز ويسأل الناس
أن يلقبوه « الكاتب الذي لا يجارى » . فاذا امتدت أياد أخرى الى
مبتكراته ووسعتها فقد يتمتع بأن له نفوذاً . فاذا غدا ماكان جديداً
شيئاً مبتذلا على أيدي مقلدين مستعبدين فقد يمارس تأثيراً ضاراً . وعلى

كل فان الروائي التجريبي الذي يسعى وراء حل متعال يرغب في أن يمارس تأثيراً توليدياً مخصباً .

كل تجريب انتهاك . فالتعاقب يختل انتظامه ، والنهايات تعطي في البدايات ، والتركيب النحوي يختل ، النقلات تحذف ، التنقيط يتجاهل ، تنقلب على نفسها – وبالاختصار ، تحبط جميع الروابط اللغوية وجوازات النظام التقليدي التي تؤكد الوضوح أو التقدم . الهدف خلق حالة من التوقف ، حالة من التأجيل يتوقف فيها التاريخ ويسكن الزمان ويتوضح المكان ، والجميع يتوقعون اتجاهاً جديداً للحركة التي ستبزغ لأنها نتيجة طبيعية للتجربة . ان ذلك المركز الصامت غالباً ماتسبقه أو تتلوه سرعة مدوخة أو ذات ضجيج .

ان الانتهاكات اللغوية والاسلوبية والبنيوية المتعددة لا تسعى الى تقسيم بل الى تحرير أساليب التواصل من عبودية الألفة والطواعية للتنبؤ . ان التشتت الفوضوي المتزايد يستدعي الآن تنظيمات جديدة أسرع وأكثر الهاماً أو حذوفات تتحرر جمالياً بقول الكثير بمنتهى الايجاز. المؤكد أن الاقتصاد المفزع في الوصول الى مكان ما بسرعة بطي الدرجات المتوسطة يؤدي الى اثارة شكوى الفانين ، وقد حذر نيتشه من ذلك بقوله « حين أصعد أقفز غالباً فوق الدرجات ، ولا تغفر لي أية درجة ذلك » (١٣) . قبل كل شيء يوجد حول كل تجريب شيء من الاعتداد الذي يبلغ مبلغ الثقة المفرطة في النفس عند كل انحراف شكلي . فكأن الروايات التجريبية جميعها تسعى الى قلب وظيفة واتجاه عبور نهر ليث (نهر النسيان Lethe) لتفرض على نفسها رحلة العودة الى الأصول بدلا من أن تفترق عنها ، ينصب التشدد دائماً على البدايات وليس على

النهايات ، على افتراضات العقل والانسان والمادة الجذرية وليس على خضوعها أو استطالاتها المألوفة التي تمثل الغفران أو الالفة في نهر النسيان .
وبعبارة أخرى ، يعمل مركز التوقف عمل مخرج طقوسي بين الجنون الذي تطلقه الانتهاكات والجنون الجديد المتحكم به والذي ستنقله التجربة في النهاية ، ويمكن التصريح بمثل اعادة التصنيف الطقوسية هذه ، على نحو مافعل هيس حين حذر قراءة مسبقاً في « Steppenwolf » بأن مسرحه السحري « للمجانين فقط » ، أو لعل المنهج الخفي وراء الجنون هو الذي يشخص كل الروايات التجريبية بدءاً من « Tristram Shandy » لشتيرن الى « خطوات » كوزينسكي ، الى الروايات المضادة الجديدة . غير أن ماتشترك فيه كل الروايات التجريبية تصميمها الحازم على ابقاء الرواية تتحرك حول بدايتها بدلاً من ان تتجه إلى نهايتها . لان الرواية التجريبية تتحرك نحو بدايتها لتلاحق خلودها ، ولاتقصد بانتهاكاتها مساءلة الانماط التي تؤيد واقعية النظام أو استعبادها ، بل تقصد إلى إعادة النظام الواقعي إلى حالة الفوضى الأولة والبدائية . ومن الواضح أن مثل هذا التجريب يتجاوز خصائص التسوية المتبادلة في الشكل الروائي ويرفض وضع نهايات فانية مكيفة لبدايات خالدة وذلك لكي تقابل الخسارات اللانهائية التي تحدث في التجسيد المحدد المتناهي . والهدف لايقل عن السبر والاستنفاد الكاملين والنهائيين لجوهر شكل روائي معين وجعله عديم الجدوى لكل من يحاول استعماله من بعد . فما نحن فيه لايقتصر على الهدف التاريخي المألوف في ابداع رواية خالدة ، لكن الهدف الجمالي الجذري هو ابداع جوهر متجسد في الرواية يساوي في نهائيته وغزارته لما يشتمل عليه الشكل غير المجسد في الرواية الفوقية . مثل هذه الرحلة رجوعاً

في الزمان والمكان الى الاصول رحلة ميتافيزيقية حتماً ، لأن الرواية الفوقية ، كما تسعى الى تأكيد الطبيعة المتقلبة للرواية الفوقية بان تغلو شريكتها وصورتها كاملة التحقق . ان كل روائي تجريبي يعتقد ما اعتقده هنري ميلر من أنه كتب « آخر الكتب » .

لعل هذا الوهم ضروري ، لكن الرواية بوصفها نوعاً قُلّباً يكون لها الكلمة الاخيرة أو تكون الكتاب الأول ، وكلاهما ، الأول والأخير ، يكون على وشك أن يكتب أو يحكى . ومن الواضح أيضاً ، أن ماقدمته في هذا المقام كان همه ازالة العقبات من الطريق ؛ فلا هو بآخر كلمة ولا بأول فصل من كتاب عن نظرية الرواية . وعلى كل فأنا مقتنع بأن العودة إلى الأصول هي المنطلق . ومانحتاج إليه بشكل نوعي هو نظرية للرواية الفوقية ، لأن مثل هذه النظرية تشير على الاقل إلى وجود كيان جمالي للرواية محدد وفعال ، وتحفظ للشكل صفته غير المنتهية وتحالفه مع التاريخ وعلم النفس ، كما أن مثل هذه النظرية تشادد على التخوم المشتركة بين الفناء والخلود ، وهي التخوم التي تحقق ضمنها الرواية امتلاءها المتكيف : كما توحي مثل هذه النظرية أخيراً بأن الانجاز الروائي يستطيع أن يجد مقاييسه الشاملة معروضة في مجال يتراوح بين الخالدين إلى أنصاف الآلهة إلى كل الفانين . بمثل هذا القوام الجمالي لا يعود المنظرون والنقاد بحاجة إلى التصدي لأصول الرواية غير الشرعية، ولا إلى نسخ نظرية الشعر ، ولا إلى عبادة آلهة التكنولوجيا المزيفة .

ملاحظات

١ ــ مدار السرطان (١٩٣٤) .

٢ ــ قل أن نوقش في النظرية الجانب المتطلب من الرواية ؛ وعلى العكس من ذلك ، كان التشديد دائماً ينصب على سهولتها . لذلك لا ندهش ان وجدنا المنظرين يبدون مصممين على تزويد الرواية بالذخيرة الأكاديمية ذاتها التي مكنت الشعر من العيش رغم هجمات الهواة والعامة . ويتضح كون نمط النظرية الروائية نمطاً شعرياً بشكل متزايد من كتاب ويليام هاندي الجديد « الرواية الحديثة : تقرب شكلي » (كاربونديالي ، ١٩٧١) حيث تطبق مناهج النظرية الشعرية على الرواية الحديثة . ولا يمكن انكار أن الرواية تتغذى دون تمييز من « حثالات ديمقراطية » ، فقد لاحظت مارغريت كندي في كتابها «الخارجون على القانون في جبل البرناس » (نيويورك ، ١٩٦٠) : « غالباً ما يعلق الناس بأن في وسعهم كتابة رواية مدهشة بناء على تجاربهم ، لو كان لديهم وقت كاف لذلك ؛ مثلما أنهم يعترفون بأنهم يحتاجون إلى ماهو أكثر من الوقت لانتاج لوحة أو سمفونية أو سوناتة مدهشة . . . فلم يقل إلا القليل عن الاعداد الضروري للروائي مما يجعلنا نغفر لانسان ذكي مثقف افتراضه بأنه لا يحتاج إلى اعداد كي يكون روائياً » .

أما الصورة الأكاديمية للوضع فقد قدمها قبل ذلك بشكل صارخ رينيه ويليك وأوستن وارين : « إن النظرية الأدبية والنقد الأدبي المتعلقين بالرواية أدنى في الكم والنوع من نظرية الشعر ونقده » (نظريةالأدب، نيويورك ، ١٩٤٢) .

(راجع الترجمة العربية للكتاب . « نظرية الأدب » ، ترجمةمحيي الدين صبحي ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون ، دمشق ١٩٧٢) .

٣ — كثير من المنظرين والنقاد يستغرقون في النظرية والنقد إلى درجة الافتراض بأن الروائيين يشاركونهم اهتماماتهم ولا يعنون حصراً بالمسائل الجمالية وتأثيرها . وأظن أن المشكلة تاريخية . فمنذ زمان طويل كان منظرو الرواية روائيين ، كما أن معظم منظري الرواية المحدثين نقاد . وفي الواقع فان الافتراق المطرد للروائيين عن حظيرة النظرية قد حدا بفيليب راف إلى الادعاء بأن الروائيين المحدثين كانوا غير متعاونين مع النقاد ، وذلك بعكس الشعراء الذين ساعدت اجتهاداتهم النقدية على صياغة قوام جوهري لنظرية الشعر :

«في وسعك أن تنظر في مقالات توماس مان جميعها ، مثلاً ، فلا تجد أمراً يهم دارسي الرواية كشكل ، مع العلم بأن مان فنان واع ومثقف ليس له نظير . كذلك لن تجد في هذا الصدد أية استبصارات دقيقة لدى جويس أوبروست . فكل من « صورة الفنان في شبابه » و « يوليسيس» تضم بعض المناقشات عن البنية الجمالية على مستوى تجريدي تماماً ، وهذه لا تسعفنا عند التطلع إلى فارق يميز السرد القصصي عن بقية الفنون اللفظية . . . كما أن الروائيين الامريكان في عصرنا ،

من أمثال فيتزجيرالد وولف وفولكنر وهمنغواي ، قد أثروا في أساليب التخييل من خلال ممارستهم وحدها . » (الرواية ونقادها ، مجلة كينيون ، ١٩٥٦) .

أما بخصوص التأثير فما أعتبره أشد خطراً أن النظرية الروائية السائدة ليس لها تأثير ظاهر على مشاهير الروائيين أو على الروائيين التجريبيين . ان مايلر وغراس وبورجس وبارث ودونليفي وسينغر وبيلو ، الخ . . ، قد انغمسوا في تمجيد دوافعهم الاساسية . وحين زودتهم شهرتهم بصوت مسموع تجاهلوا المنظرين والنقاد وراحوا يتحدثون عن الواقع والسياسة والثقافة أز عن التحالفات الجديدة بين الأدب والسياسة والثقافة . إن العديد من كتاب الرواية المضادة ، ممن يشابهون أشباحاً تأتي من نجم آخر ، يبدو أنهم يعتبرون التنقيحات النظرية الدارجة أمراً مبتذلاً عفى عليه الزمن . وأنا لا أرمي إلى الايحاء بأن الوظيفة الأولى نظرية التأثير في الروائيين القدامى أوالجدد ؛ ولكني حين أجد عداءهم التقليدي انقلب إلى نوع من اللامبالاة الانفصالية ، وحين أجد الفجوة بين للنظرية والرواية تتسع بحيث يستحيل رأب الصدع بينهما ، فانني أصر على أن نصراً من جانب واحد ، أو كسباً نتج عن تخلف الخصم ، لا يقوم حجة على حيوية النظرية أو على انتصارها لقضية خلا قضيتها .

٤ ــ لقد أغربت إديث وارتون بأكثر من هذا حين ادعت ان « مامن استنتاج يصح مالم يكمن في الصفحة الأولى » (كتابة الرواية ، نيويورك ١٩٢٥) .

٥ ــ روبرت موراي دايفيز في كتابه « الرواية : مقالات حديثة

في النقد » (١٩٦٩) ينزلق في هذا الاتجاه حين يلحظ أن آخر النزعات النقدية أكدت لحسن الحظ « أهمية المؤلف ، وأعادته إلى مكانته المركزية بوصفه الواضع والصانع ، وهو ماكان ينكره عليه الشكليون على أساس أن الكتاب الذي تم تأليفه أصبح صاحب الأهمية الأولى وأن مدرسة المحاكاة تنزع إلى الحاقه بالحقيقة الواقعية الممثلة فيه » . فالانطباع الذي يخلقه دافيز هي أن النقاد ينفردون بتقرير مركزيةالروائي ، وأن ظهوره أو عدم ظهوره يقررهما المذهب الشكلي المتبع . ولم يأت دافيز على ذكر رؤيا الكاتب أو الضغط الذي يفرضه الشكل على مركزية المؤلف — وهو الأمر الوارد في هذا المقام .

٦ — لعل مما له مغزاه أن فيليب ستيفيك ، وهو جامع أكثر للتصانيف شمولاً في النقد الروائي (نظرية الرواية ، ١٩٦٧) ، عمل على انتاج أول تصنيف هام عن الكتابات في الرواية المضادة واستثنى من هذه المجموعة كل نقد لنظرية الرواية (القصة المضادة : مجموعة الرواية التجريبية ، نيويورك ، ١٩٧١) . أما الفجوة التي لا تردم بين النظرية والشكل الذي تسعى إلى ادراكه فتتضح من هجوم مالكولم كاولي على مجموعة ستيفيك « صورة الرواية الملطخة ، ساترداي ريفيو ، ١٩٧١». فقد اجتهد كاولي أن يقتبس من « سفر التكوين » وهو يعاني من صدمة مقبلة ، ودعا للعودة إلى السرد الزمني كطريقة للتخفيف من حدة السخرية التاريخية ؛ فحين أتمت النظرية تصنيفاتها نتيجة لفهم الزمان في الرواية اتجه روائيون تجريبيون جدد إلى المكان أو إلى المكان مفرغاً من الزمان — وهذا أمر لا يغفر لهم لأنه جعل تلك التصنيفات تظهر سطحية أو متكلفة .

٧ – هذه قضية خطيرة أكتفي هنا بملامستها فقط . فقد تطور في السنوات الثلاثين الاخيرة . بتأثير ويليك و وارن ، قوام أساسي لنظرية تقلد غالباً النظرية الشعرية . وظهرت بسرعة كتب ومقالات وتصنيفات وكتيبات ومذكرات خاصة مكرسة للشكل . حتى إن اعادة طبع رواية ما اتخذ شكلاً جديداً . فالروايات المعادة قد دعمت بسوالف تاريخية وهمشت بنقد دارج مختار . ثم أحدثت دورات حول نظرية الرواية ونقدها قصد بها خلق طراز موحد من الفهم والتطبيق لم يسبق له مثيل في تاريخ الأدب ، وقد فرخت هذه الدورات روائيين جدداً يشبهون نسخاً مكررة عن الروائيين القدامى مدعمة من الخلف ومن الامام . وأخيراً فان كل واجهة الرواية قد خضعت لعناية بنيرية واسلوبية وشكلية ومعرفية ، فاذا صرفنا النظر عن بعض القطع البارزة كان الجانب البناء في هذا المشروع النظري أنه خلق فرانكشتين جديداً .

فمشاهدة الشراح المجتهدين المنكبين على نبش كنوز الرواية الرمزية والاسطورية شيء ، وشيء آخر تماماً أن تستخلص النتائج ذاتها من روايات مريعة جمعت في صف انتاج واحد فرضته النظرية الروائية.ويعلم كل ناقد اشتغل بشيء من العناية في بيبليوغرافيا النظرية الروائية وفي المختصرات التي لا يحصرها عدد من الكتب التي تقوم على تلك النظرية ، أن شيئاً من القوادة يحدث بين المنظرين والروائيين الملهمين بالنظرية . وبسبب كل الصيحات والاستجارات من العيش في عالم تزداد آليته ، جمع المنظرون كل النظم والقطع البالية ليقلبوا صناعة التخييل إلى تقنية الرواية . إن الروائيين الكهول الأكثر « انسانية » يجدون التقنية تحط من شأن الانسانية ، أما الروائيون الشباذ الأكثر تجريبية فيجدونها غير مرهفة . المتفعرن المباشرون الوحيدون هم الذين

غذتهم الدورات الدراسية في الترميز المبدع والقادرون على انتاج أعمال مشبعة بالصفات النقدية الضرورية للوصول إلى شعبية حسنة هي عكس الابتذال في التحليل والتقبل النقديين . وفي قناعتي أننا لو استخلصنا كل التكنولوجيا التي نظرناها أو اكتشفناها لدى جويس مثلاً ، ثم جاء جويس ناشيء فارشدناه إلى ماعليه أن يفعل ارشاداً نظرياً لما استطاع أبداً أن يقوم بفعله . وقد أطلق إيليوت صيحة التحذير الأولى . فلكي يعلل بروفروك حالة الحيرة المخصية التي اعترته . اشتكى من أنه ليس هاملت أو لازاروس ، ناسياً أن هاملت لم يعرف أنه سوف يصير «هاملت » وأن لازا روس لم يعرف أنهسيصير لازا روس . ليست الرواية شكلاً معطى ، بل هي معطى في طريقه إلى التشكيل . واستعراض تعقيداتها استعراضاً آلياً ، أو قصر امكاناتها على الماضي يؤدي إلى اختراع مقياس نظري يستدعي مؤلفات من انتاج بروفروك وليس ت. س . إليوت .

٨ — «طبيعة السرد » (نيويورك ١٩٦٦) .

٩ — «أشكال نوعية مستمرة (النثر القصصي) « في » تشريح النقد » (برينستون ١٩٥٧) .

١٠ — المصدر السابق .

١١ — هكذا تكلم زرادشت .

١٢ — اعترافات فيلكس كرول (نيويورك ١٩٥٤) .

١٣ — المرجع السابق .

نــوع «يوليسيس»

أ . والتون ليتس

بما أن « يوليسيس» جويس تقف عند ملتقى العديد من التقاليد والانواع الأدبية ، فقد غدت أرفع تحد يواجه نقد الرواية النظري . في وقت من الاوقات قامت « يوليسيس» على أنها مسرحية تنتمي إلى المذهب الطبيعي انتماء تاماً ، ثم على أنها قصيدة رمزية ، ثم ملحمة هزلية مكتوبة بالنثر ، وأخيراً على أنها رواية تقليدية تقوم على الشخصية والموقف . المشكلة التي سأتفحصها في هذه المقالة يسهل طرحها : ما هي حسنات ومساوىء قراءة « يوليسيس » برأي معين في الرواية ينظر إليها على أنها « شكل » ماثل دوماً في الذهن ؟ إذا تجاوزنا التسمية المختصرة التقليدية ليوليسيس على أنها رواية بسبب حجمها الضخم الذي يثقل على اليد وكتابتها النثرية ثم حاولنا أن ندرجها في النظرية العامة للرواية فهل ينتج فعلاً عن هذا التقرب فهم ليوليسيس أكثر إرهافاً ؛ أم أنه سيؤدي إلى التشويش أكثر مما يؤدي إلى التوضيح ، كما يحدث للكثير من الاهداف النقدية ؟

لنتذكر في هذا الاستهلال أن جويس لا يلقي بالاً إلى تصنيفات الأدب التقليدية في النمط والنوع . فبقدر مانستطيع أن نعيد بناء جماليته

المبكرة استناداً إلى الموجزات وإلى « ستيفن البطل » ، نجد أن هذه الجمالية نفسية وتأثرية بشكل هجومي ، تهتم بصلة العمل بصانعه وجمهوره . لقد نبذ جويس التعريفات التقليدية للانواع المستخلصة من البنية ومادة الموضوع . وبدلاً من ذلك عرف « حالات » الفن الكبرى في حدود علاقة الفنان بابداعه ، كما ورد في هذه الفقرة من « مذكرات باريس » :

للفن ثلاث حالات : الغنائية والملحمية والمسرحية . فيكون الفن غنائياً حين يضع الفنانالصورة في علاقة مباشرة مع نفسه ؛ الفن ملحمياً حين يضع الفنان الصورة في علاقة مباشرة مع نفسه؛ويكون الآخرين، ويكون الفن مسرحياً حين يضع الفنان الصورة في علاقة مباشرة مع الآخرين .

(٦ آذار ١٩٠٣)

فوق هذه المقولات الواسعة التي تنطبق على كل نوع من أنواع الفن ، يبسط جويس مواصفات العمل الجميل ، مستعيراً عباراته من توما الأكويني ومعرفاً « الجميل » في صلته مع فعل الادراك : الكلية والانسجام والاشعاع هي الاطوار الأولية في ذهن الجمهور. كذلك لا تعرف الملهاة والمأساة في حدود البنية أو الفعل بل في حدود علمنفس القارىء . « الركود » هو تعديل جويس على التطهير الأرسطي . ويطبقه على كلتا المأساة والملهاة مثلما فعل أرسطو ، إلا أن جويس لا يقول شيئاً عن الاشكال الخاصة للملهاة أو المأساة ، ولا عن الانواع الأدبية المتعددة . ان منهجه النقدي المبكر يبحث في جوهره نفسية الفنان والتجربة

الفنة . وتتعين أنواع الفن بالصلة بين الفنان والصورة . ويتحدد الجمال من خلال تحليل فعل الادراك . وفي الفجوة بينهما يستقر العمل الفني ذاته ، بكل صفاته الشكلية . وتشترك نظرية جويس مع كل النظريات الجمالية في ضعفها حينما تمس المشكلات العملية للنقد الشكلي .

إن مطالعة جويس لكروتشه لاحقاً (حوالي ١٩١١) أكدت ازدراءه الأول لنقد الأنواع ، فلا ندهش اذا نبذ أخيراً كلمة « رواية » كتعبير وصفي ليوليسيس . وقل أن أشار ، إلى « يوليسيس » على أنها « رواية » بعد منتصف ١٩١٨ ، وهذه نقطة في الزمان تتطابق تماماً تقريباً مع لحظة في عملية التأليف كفت عندها « يوليسيس» عن أن تشابه رواية تقليدية ذات حقيقة داخلية — خارجية ، فبدأ جويس يصب طاقته المبدعة في تقنيات تعبيرية متنوعة في مخططه . وما إن تحقق جويس بالتدريج من خطته الشاملة في المشابهات والمطابقات الرمزية مما جعله يعيد كتابة الحوادث الاولى ليجعلها تنسجم مع الخطة الشاملة ، حتى نبذ مصطلح « الرواية » وبدأ يصف عمله الذي يكتبه بأنه متحف لمختلف الأنواع الأدبية . وفي رسالة إلى كارلو ليناتو بتاريخ ١٩٢٠ وضع جويس أول نسخة من الخطة ، وتعد الرسالة نموذجاً لهذا الموقف الجديد:

«يوليسيس » ملحمة لها جنسيتان (يهودية — ايرلندية) وهي في الوقت ذاته دورة للجسم البشري وقصة صغيرة عن حياة يوم . . . وهي أيضاً نوع من أنواع الموسوعات .

إذا شعر جويس أنه نبذ أي مفهوم محدد للرواية حينما أتم «يوليسيس» ، فكذلك شعر كل لبيب من أوائل القراء والمراجعين . فقد رأى عزرا باوند « يوليسيس» مثل « بوفارد وبيتوشيه » لفلوبير ،

عملاً « لا يسير على هدى تقليد الرواية أو القصة القصيرة » . وفي الواقع فقد عزا باونا « يوليسيس» إلى شكل السوناتا وإلى فكرة الأبوة ، وبذلك انتزعها من التقليد الضيق للرواية الانكليزية ونسبها إلى كامل سلسلة النماذج البدئية الأوروبية . كما أن ت . س . إليوت في مقطع قل أن يقتبس من مقالته التي تقتبس كثيراً « يوليسيس ، نظاماً وأسطورة» ، وصف « يوليسيس» بأنها هجر لشكل الرواية وليس استمراراً لها .

إنني لا ألتمس فضلاً إذا دعوت « يوليسيس » « رواية » ؛ وان أنت أسميتها ملحمة فلا بأس . فان لم تكن رواية فذلك ببساطة لأن الرواية شكل لم يعد يفيد ، ولأن الرواية ، بدلاً من أن تكون شكلاً ، كانت بكل بساطة تعبيراً عن عصر لم يفقد كلياً كل شكل ليشعر بالحاجة إلى شيء أكثر صرامة . فمستر جويس كتب رواية واحدة — « صورة الفنان » ، والمستر ويندهام ليويس كتب رواية واحدة — « تار» . ولا أفترض أن أياً منهما سيكتب « رواية » أخرى ، لقد ختمت الرواية بفلوبير وجيمس . ولعل السبب يعود إلى أن مستر جويس ومستر لويس « سابقان » لعصرهما، فقد استشعروا شيئاً من السخط الواعي على هذا الشكل ، وصارت روايتاهما بلا شكل أكثر من روايات عشرات الكتاب ممن لا يعرفون أن مصيرها إلى الزوال .

وهكذا نرى أن جويس وأكثر قرائه الأوائل حذقاً لم يهتموا كثيراً بتحديد نوع « يوليسيس » . فقد كان المهم عندهم في هذا العمل تفكيك الأشكال التقليدية واعادة تنظيمها ، ومراجعة اليوت تعالج « موهبة جويس الفردية » في مستحدثاته أكثر مما تعالج « التقليد » . والرغبة ذاتها في تقبل « يوليسيس » على انها شكل فريد في كثير

أو قليل ، وان كان ينتمي إلى عائلة واسعة من الأشكال التقليدية ، طبعت بطابعها معظم النقد الهام الصادر بين العشرينات الى الخمسينات في هـذا القرن ، ومـع أنه كان يشـار الى « يوليسيس » غالبـاً بأنها « رواية » فلم يبذل سوى جهد ضئيل لوضع العمل في زاويـة نظرية من تاريخ التخييل ، أو لتحقيق فائدة نقدية فعلية من التمايزات النوعية . ومهما يكن من أمر ، فمنذ أن نشر نور ثروب فراي « تشريح النقد » في (١٩٥٧) غدت « يوليسيس » أرضاً اختبارية حرجة لنظريات جديدة في التخييل ومناهج في النقد النوعي . وسنّراجع هذه المقالة بعض هذه المحاولات في تحديد نوع « يوليسيس » مع النظر الى أي حد دعمت هذه النظريات فهمنا لرائعة جويس وبأية طرق .

لنبدأ بتعبيرين أحضرهما من غير قصد إي . د هيرش في دراسته الأخيرة « الوثوقية في التفسير » (١٩٦٧) . النوع « الظاهري » هو فكرة مسبقة ما ، مثل فكرتنا عما يجب أن تكون عليه « الرواية » ، وهي فكرة يجلبها المرء الى العمل الفني كاطار ثابت يحيل عليها ؛ أما النوع « الباطني » فهو احساساً بالشكل الاجمالي للعمل ، وينبثق من عملية اعادة القراءة واعادة التلاؤم . ومن الواضح أن معظم المحاولات الأخيرة لقراءة « يوليسيس» على أنها « رواية » قد استفادت من فكرة ظاهرية عما يجب أن يكون عليه الشكل ، ونجد أنصع الأمثلة وأبلغها في كتاب غولدبرغ « المزاج الكلاسي » (١٩٦١) . فبالتقرب من « يوليسيس » بنمط للرواية محدد وانكليزي بشكل نموذجي من حيث هي شكل مسرحي وواقعي ، سعى غولدبرغ الى اعادة بناء الرواية التي أفسدتها أو طمستها نزعة جويس الفكرية الملحة ورغبته في استعراض التطابقات

الرمزية . وصراحة غولدبرغ مطلقة بخصوص « النمط » الذي يتحكم في قراءته « ليوليسيس » :

ليست « يوليسيس» حالة تتطلب مناهج خاصة في التفسير أو افتراضات خاصة حول الرموز أو الأساطير أو الفن بعامة ، أن المعنى المتحقق فيها فعلا ، وقيمتها يكمنان في تقديمها « المسرحي » وفي تنظيمها للخبرة البشرية وليس في أي مكان آخر . وبالاختصار فهي ليست « رومانس » ، ولا مزحة ، ولا دليلا روحياً ، ولا حتى موسوعة للتحلل الاجتماعي أو اعادة ابداع لأسطورة أو لقصيدة رمزية . انها رواية ، ومايثير اهتمامنا الدائم بها هو مايثير اهتماماتنا في الرواية : اضاءتها الخيالية لتجربة خلقية ، وروحية للغاية ، لممثلين من الجنس البشري . وبالرغم من أنها رواية غير عادية ، ومعقدة بعناصر تفوق المألوف فان أهميتها في التحليل الأخير تقوم على تلك الواقعة (ص ٣٠) .

. . . .

الافتراض الشائع بأن « يوليسيس » قصيدة رمزية مركبة لا تنطبق عليها تقنيات الرواية ولا اهتماماتها العادية لا يبرره سوى تذكرنا بأنها رواية استعراضية أيضاً بصورة أكثر جلاء ، وان الكثير من معانيها ، ان لم يكن معظمها ، قد عبر عنه من خلال أسلوبها الاستعراضي وبه . فهي تضم شخصيات « محتملة » وذات مغزى ، في اطار « محتمل » وله وله مغزى ، تقوم وتبوح بأمور « محتملة » وذات مغزى ، بحيث لابد لها من أن تستدعي للعمل تلك التوقعات والافتراضات التي نجلبها للرواية (وكذلك لكل شكل أدبي (وتتحكم بالطريقة التي نبحث بها عن معناها ص ١٠٧) .

ان قراءة كتاب « المزاج الكلاسي » تذكرني دائماً بافتراض هنري جيمس ومحاولته الكاشفة جداً في استخلاص رواية جيمسية من ديوان براوننغ « الخاتم والكتاب » . فقد اعترف جيمس في محاضرة عام ١٩١٢ كرم فيها الذكرى المئوية لميلاد براونينغ ، بأنه طالما تاق الى قلب « الخاتم والكتاب » إلى رواية « على النمط التاريخي » .

منذ وقت طويل . . من أول مطالعة لهذه الأجزاء ، أي منذ اذاعتها على الملأ يوم كنت في ميعة الصبا ، فان احساسي بالرواية — أو بلسعتها تقريباً — التي تثيرها هذه الاجزاء قد قفز منها بحدة ؛ بحيث كان علي أن أمضي سنوات من الانزعاج وأنا أفكر بالخسارة وضياع التأليف ، بمجموعة الاجزاء المتعنقدة ولكن غير المتوافقة في رواية من النمط الذي يسمى بالرواية التاريخية ، أي باستيحاء دراسة للعادات والحالات الي اتخذت منها عاداتنا وظروفنا ثم أفسدت افساداً مأساوياً مثلما يخمد العمل الفني أثناء انتاجه . (الرواية في « الخاتم والكتاب ») .

فكما وضع جيمس في قصيدة براونينغ تصوراً ثابتاً عما يجب أن تكون عليه « الرواية التاريخية » . كذلك وضع غولدبرغ في « يوليسيس» نظرة ضيقة متخيلة عن الرواية بوصفها نوعاً ، مع فارق واحد هام : جيمس يستدل ويلهو تقريباً ، في حين أن غولدبرغ يحمل رسالة انقاذ جويس من نفسه ومن العالم الحديث . اني لأجد كتاب غولدبرغ من أكثر الدراسات النقدية حول « يوليسيس » فائدة ، لأنه يضع تحت أنظارنا عدة جوانب مهملة من هذا العمل ويصلح عاملا يعدل القراءات الرمزية الأكثر تطرفاً والتي ظهرت في الخمسينات ، وان كانت « الرواية » التي يستخلصها غولدبدغ تصغيراً مؤسفاً لما انجزه جويس . المشكلة الحقيقية في تقرب غولدبرغ النقدي هي نظرته

« الانكليزية » الصرف لخصائص الرواية ، وهي نظرة تستخف بتنوع الشكل ومرونته : فهي نظرة تقوم على تصور ضيق يطالب الرواية بتحقيق نوع من الواقعية عبر فعل مسرحي محتمل . ولا أظن أن المصادفة وحدها جعلت دراسة غولدبرغ تقابل في انكلترا بحماسة تفوق كثيراً ما لاقته في أمريكا أو أوروبا . فالأواصر الثابتة للتوهم والرومانس في التخييل الأوروبي والامريكي جعلت على الدوام تقبل جويس فيهما أسهل من تقبله في انكلترا . في المراجعات الانكليزية لكتاب « المزاج الكلاسي » احساس واضح بأن جويس استبعد من الرواية الانكليزية وفي الوقت ذاته وضع بحزم في مكانه الصحيح .

ان كتاب « المزاج الكلاسي» يبدي كل فضائل ماحددناه بدقة على أنه المتقرب النقدي « الظاهري » : فهو منهج يستخلص ويوضح أبعاد « يوليسيس » الاستعراضية.لكنه في الوقت ذاته يستبعد معظم البنيات والتناغمات التي تعطي العمل شكلا خاصاً وتأثيراً خاصاً . ويؤيد غولدبرغ رأيه بقول د . ه . لورنس : « معظم الكتب التي تعيش ، انما تعيش بالرغم من اهمال المؤلف لها » . إلا أن حياة « يوليسيس» تكمن في كثافة السرد : وينجلي لنا في منتصف الكتاب أن مثل جويس الروائية لم تعد على صلة حية بمثل البروفسور غولدبرغ . فالاصرار على أن « يوليسيس » رواية انكليزية تقليدية هو افساد لها باعادتها الى أصولها . وانكار على جويس لأي تطور هام أحدثه بعد عالم « صورة الفنان » . ان تقييم مجرى التطور الفني الأخير عند جويس شيء ، وأنا أشارك البروفسور غولدبرغ كثيراً من شكوكه وتحفظاته ، وشيء آخر مختلف تماماً أن نتبنىء اطاراًنوعياً لا يسمح لنا بفهم متعاطف مع

فن جويس الناضج . وقد بين أرنولدغولدمان في مراجعة «للمزاج الكلاسي» ان ستيفان ديدالوس (بطل يوليسيس ») قد يختار المزاج الكلاسي لو خير ، لكن جويس نفسه في مقالة له عام ١٩٠٢ قد دعا كلا من المزاجين الرومانتي والكلاسي « الحالتين الدائمتين للعقل » . وقد رأى جويس الشاب « الاضطراب » بين الكلاسيكية والرومانتية « شرطاً لكل انجاز » : وتكمن حياة « يوليسيس » بالضبط في الاضطراب المبدع بين العرض الكلاسي والمطابقات الرومانتية .

في أقصى الطرف المضاد من استعمال غولدبرغ المتحيز . وأحياناً الخلقي لتعريفات الانواع ، تقف مؤلفات أولئك المنظرين الذين يشيدون للرواية نموذجاً بدئياً بسبب تنوع التخييل النثري . وبسبب التنوع غير المألوف في أصول السرد القصصي وتطوره ، صار نقد الأنواع يقع دائماً في واحد من أقصى الطرفين : فاما أن يختار المعيار أرومة معينة — الرومانس ، قصص الصعاليك ، الملاحم ، الاساطير — (وهذا منهج غولدبرغ في اختيار الرواية الانكليزية الواقعية نموذجاً) و اما أن يخترع تصنيفاً شاملا الى درجة أنه يستطيع أن يطوق كل الأرومات المتنوعة . والنموذج على هذا المنهج الأخير تقسيم نورثروب فراي للتخييل ، لنوع الكلمة المكتوبة الى أربعة أشكال رئيسية : الرواية ، الاعتراف . التشريح ، الرومانس . وتغدو « يوليسيس » في منظومة فراي النموذج البدئي للتخييل ، « فهي ملحمة نثرية تامة استخدمت فيها أشكال النثر الأربعة كلها ، على صعيد واحد من الأهمية من الناحية العملية ، وكل واحد منها ضروري للآخر . وبذلك فالكتاب وحدة وليس مجموعة » . ان وصف فراي « ليوليسيس » مرض أكثر

بكثير من وصف غولدبرغ ، لأنه يمتد ليضم كل الجوانب المتنوعة من العمل: فهو رشيق ، شامل ، وله قيمة محددة في النقد العملي ، شأنه شأن معظم مايرد في كتاب « تشريح النقد » . ان منظومة فراي ذات تحريض لانهائي لأنها هي ذاتها عمل خيالي ، ولأنها تضع « يوليسيس» على صلة مفزعة بمعظم الأعمال الأدبية الأخرى . ان منهج فراي يشق طريقه عملياً من خلال كوابح الأفكار التقليدية عن « التأثير »الأدبي ويمكننا من رؤية « يوليسيس » على صلة مع أعمال لا تشابهها أبداً . ولكن حين يصل الأمر الى التعامل مع التأثيرات المحلية والتماثلات الداخلية في « يوليسيس » فنظرية فراي تقدم القليل . قد يبدو أننا نواجه مفارقة عنيدة : ان مقداراً كبيراً من مفاهيم النوع المحدودة الظاهرية على نمط الرواية الاستعراضية عند غولدبرغ : يمكن أن يكون أدوات فعالة في يد النقد العملي بحدين مرهفين قاطعين ؛ في حين أن الانواع الظاهرية الشاملة ، مثل تشريح فراي للتخييل ، لا تفيد النقد العملي شيئاً تقريباً حتى ولو قدمت لنا نماذج نظرية مقنعة . فمشكلة منهج غولدبرغ أنه يرغب في صرف النظر عن أكثر انجازات « يوليسيس» وضوحاً ، ومشكلة منهج فراي نقاؤه الذي لا يستطيع أن يوائم بين الأخلاط المتزاحة من الأشكال والأنواع التي نقابلها في عملية القراءة الفعلية . ان « يوليسيس» كتاب يتحدث باستمرار عن نفسه ، واحد الأمور الأخرى التي يتحدث عنها أيضاً تنوع النثر القصصي . فلا يمكن اتخاذ أي تصور ظاهري لما يجب أن تكون عليه الرواية أو التخييل نموذجاً مثالياً ، وعلينا أن نسمح للعمل بأن يؤسس نوعه « الباطني » الخاص به ونحن نقرؤه .

كذلك من السخف أن نقارب « يوليسيس» دون أية تصورات

مسبقة عن نوعها (وهو أمر مستحيل على أي حال) وأن نقاربها وفي ذهننا تصور ثابت عن النوع . القراءة المثلى لهذا العمل يجب أن تتطابق مع الاستيعاب المثالي لصورة وصفها غومبريتش في « الفن والوهم ». فنضع في « يوليسيس» كل التخطيطات المتاحة لنا ، سواء من أعمال جويس المبكرة أو من التراث الأدبي ، مادمنا نعرف أننا بدون مثل هذه التخطيطات لن نستطيع ان نبدأ بالنظر أو بالفهم ؛ ولكن ينبغي علينا أيضاً أن نتهيأ لنعدل تصوراتنا المسبقة ولاعادة تنظيمها كلما مضينا في هذا السبيل . ومادامت « يوليسيس» تطالبنا بأن نفهمها مكانياً وزمانياً — واعني بذلك أن علينا خلال قراءتنا أن نحس بالكتاب احساساً متناوباً بوصفه صورة غير زمنية ، كالمدينة التي يشاكلها ، وان نحس به ككتاب يتطور خلال الزمان — فان النوع الباطني ليوليسيس هو صورتنا الاجمالية لهذا العمل . هذه الصورة يعاد ابداعها وتعديلها في كل مرة نعيد فيها قراءة الكتاب .

ومهما يكن الجذع أو شجرة العائلة التي يضعها المرء للسرد القصصي والشجرة التي يقدمها روبرت شولز و روبرت كيلوغ في « طبيعة السرد القصصي » مفيدة جداً)، فان « يوليسيس » يمكن النظر اليها على أنها تركيب من أشكال لايحصى لها عدد ماتزال تفعل فعلها في صنع التخييل الحديث . كان قصد جويس أن يخلق « الرواية » متقنة الصنع مع نوع « يوليسيس » تتلاشى حين نكف عن الحيرة حول نموذج مفرد لهذا العمل ونركز على تجربة القراءة التي تشمل الاستعمال الدائم للأنواع والأنماط المألوفة . فمنذ أن نلقي أول نظرة على « يوليسيس » نجد أن العنوان ، والسطور الافتتاحية ، وحتى شكل الكتاب المادي ،

يثير لدينا توقعات معينة حول أشكال روائية وملحمية وأسطورية . فالفصول الافتتاحية التي تناوح بين الحقيقة الخارجية والحقيقة الداخلية تعتمد على أعراف وفوارق نوعية مألوفة لدى القاريء الذي أتم قراءة « صورة الفنان » أو الرواية الحديثة بعامة . أما اذا بدأت فجأة بـ « Aeolu » و « Lestrygonians » (الحادثتان ٧ و ٨) فان الأنماط التقليدية « للرواية » تبدأ باظهار عدم ملاءمتها ، وفي النصف الثاني من « يوليسيس» (من « الصخور الملتوية » ومابعد (فان خطوط توقعاتنا تنزاح باستمرار كلما أدخل جويس تغييراته على عدد من الأنواع والأعراف ، وسار بنا عبر المستودع الغني للأشكال الأسطورية والهجائية والمسرحية . فيمكن النظر الى « يوليسيس» على أنها انجاز من قسمين أنشئت فيه رواية حديثة ثم انحلت الى مكوناتها الأصلية ٠ . وما ان نبلغ « ايثاكا» حتى يبلغ الانفصال بين طرفي الحقيقة التاريخية والتخييل الأسطوري درجة يجعل أحدهما يبدأ بمشابهة الآخر ، فالحقيقة تتخذ بعداً أسطورياً عبر موسوعية جويس: وفي الواقع فان تساؤلات الصف في « ايثاكا » تزودنا بمادة خام تصلح لانهاء الرواية ، بينما يوغل السرد في استطالات واقعية وحكاية مجازية أسطورية شعرية .

وهكذا فان « يوليسيس» تثير بأقسى صورة المشكلة المركزية في نقد الأنواع . وقد أشار إي . د . هيرش الى أن الناقد النوعي مبتلي دائماً « بصورة من صور الدائرة التفسيرية ، التي وصفت في صيغتها الكلاسية بأنها الاعتماد المتبادل بين الجزء والكل : لايفهم الكل الا من خلال أجزائه ، ولا تفهم الأجزاء إلا من خلال الكل » .

هل يوجد حقاً مفهوم نوعي ثابت ، مؤلف للمعنى ، يقيم في مكان مابين الفكرة النوعية الموجهة يبدأ بها الموجه دائماً وبين المعنى الفريد المحدد الذي ينتهي به ؟ للوهلة الأولى يبدو الجواب بالنفي ، مادامت فكرة المفسر عن الكل تزداد وضوحاً حتى تتلاشى أخيراً فكرة النوع بشكل غير مفهوم في معنى فريد مخصص . فان كان الأمر كذلك ، وان عرف النوع الباطني بأنه تصور يشترك فيه المتكلم والمفسر ، فسيبدو ان ماسميته « النوع الباطني » هو معنى الكلام ككل لا أكثر ولا أقل. ومن الجلي أن من تحصيل الحاصل التأكيد بأن المفسر يجب أن يفهم مايعنيه المتكلم لكي يفهم مايعنيه المتكلم . فهذه الدورة لا تساعدنا أكثر مما تساعدنا مفارقة الدائرة التفسيرية كما بسطها هايدغر . فاذا لم نتمكن من الاحتفاظ بالفرق بين نمط المعنى الخاص المعبر عنه والمعنى الخاص ذاته ، فان النوع الباطني يغدو عندئذ بكل بساطة المعنى ككل . ان تسمية معنى خاص باسم « نوع » لهو أمر لاينتج عنه الا التشويش (هيرش ص ٨١) .

اننا نبدأ « يوليسيس» بخطة من التوقعات مختلفة من قاريء لقاريء، وتقوم على خبرتنا بأعمال جويس الأولى وبالأدب ككل . ثم نستجيب لاشارات متنوعة ، ونصقل ونوسع احساسنا بالعمل فيما يلعب جويس على مختلف توقعاتنا النوعية . ولكن في النهاية ، حين نكون قد قرأنا « يوليسيس» عدداً من المرات واستقر فينا الاحساس بمعنى ما اجمالي لها ، هل يظل هذا العمل ممثلا لنموذج أو لنوع من التخييل ، أم يغدو نوعه الباطني بالتدريج متطابقاً مع معناه الفريد ؟ تكمن القيمة الرئيسية لبعض الأطر النوعية في الطبيعة الزمنية للغة . فكما يعلق هيرش :

يمكن البحث عن أحد أسس التمييز بين الأنواع والمعاني الخاصة في اعتبار يجعل ضرورة المفهوم النوعي في المقام الأول — وهي السمة الزمنية للكلام والفهم. فلأن الكلمات تلي بعضها بعضاً بالتعاقب ، ولأن الكلمات التي ستأتي فيما بعد ليست ماثلة في الوعي مع الكلمات التي نختبرها هنا والآن ، فلا بد أن للمتكلم أو للمستمع احساساً ارهاصياً بالكل استناداً الى أن الكلمات المختبرة الآن تفهم ضمن طاقتها كأجزاء تعمل في كل .

ولكن هل تناسب هذه المحاجة التقليدية عملاً مثل « يوليسيس » أحد أهدافه أن يتجاوز أو يستوعب « زمنية » اللغة ؟ فان لم يكن بالامكان أن تقرأ « يوليسيس » ، بل يجب أن تقرأ مراراً كما حاج جوزيف فرانك منذ سنوات ، توجب علينا أن نستعمل إلى أقصى حد فهمنا المكاني الاجمالي لهذا العمل بدلاً من أية توقعات نوعية نتصورها مسبقاً ، ثم نعيد قراءة الكتاب بصورة مضادة لخبرتنا السابقة به وضد ما لدينا من نماذج النثر القصصي .

ما أقوله هو أن « يوليسيس » في أعمق امتداداتها ، تنكر صحة الأنواع ، وتسعى إلى أن تكون كلاً بذاتها . وفي وسع المرء أن يحاج أن كل الأعمال الأدبية الناجحة تجتاز مثل هذه التحولات إلى أقصى حد ، لكنني لا أومن بصحة ذلك . فهذه الظاهرة تصفعني بوصفها ظاهرة حديثة بشكل متميز ، وخاصة بالنسبة إلى أهداف جويس . إن عنوان « الفردوس المفقود » وسطورها الافتتاحية ،وسأستند مرة أخرى إلى هيرش ، تعلن موضوعاً وتوقعات نوعية لا تتغير تغيراً أساسياً على الاطلاق ، مهما تعمقت خبرتنا في القصيدة . ولكي يفهم القارىء

اللبيب افتتاحية « الفردوس المفقود » ، وبقية القصيدة في الواقع ، عليه أن يعرف النوع ، فاذا لم يعرفه لم تجده اعادة قراءة القصيدة مهما تكررت ، في الكشف عنها . ومن ناحية أخرى ، فان القاريء الذي أحسن تدريبه بحيث يعرف النوع يستطيع أن يتحدث مطولاً عن « الفردوس المفقود » دون أن يقرأ منها سوى صفحاتها الأولى .

أما حالة « يوليسيس » فأكثر اشتباهاً . إذ أن جميع المؤشرات النوعية قائمة ، وربما ترجح غزارتها على أي أثر آخر في الأدب الانكليزي ، إلا أن المخطط الرئيسي شيء يتوجب على كل قاريء أن يركبه وحده . لذلك كان من المحتم أن تكون قراءات « يوليسيس » أكثر تنوعاً وأقل تعيناً من قراءات « الفردوس المفقود » .

إن محاولة تصغير هذا اللاتعين وهذا « الانفتاح » ، كما فعل البروفسور غولدبرغ ، مضي ضد طبيعة « يوليسيس » ، ما دام انهيار الانواع أحد أهدافها . فمن الجوانب المهمة في « يوليسيس » تعليقها الواعي على النظرية الادبية ، وهو أكثر جلاء في سياق حادثة المكتبة حين ينظر ستيفان الى مسرحيات شكسبير ، فلا جدال في أن هذه حادثة غير نوعية ، شأنها شأن علم الجمال عند جيمس الشاب . لقد رغب جويس في اعادة خلق مثل هذا الفن الكلاسي حسب ظروف الحياة الحديثة وحسب شخصية ، غير أنه اعتقد أن « المزاج الكلاسي » ، وليس الكلاسية بما لديها من فخاخ النماذج والانواع ، هو الذي يفضي الى « الروح العاقلة المرحة » .

إن المحاولات الأخيرة لضم « يوليسيس » إلى نظريات الرواية المتنوعة زادت بكل بساطة من احترامي لقراء جويس الأول ، ومن تقديري لنظراته الجمالية في شبابه . فكما بدأ أفضل نقد لشكسبير

بأسلوب نوعي — مأساة الأنتقام ، الرومانس ، الحكاية المجازية التاريخية — ثم مضى بعد ذلك وراء هذا الأسلوب ليتحدث عن التجربة الاجمالية للتمثيليات ، كذلك فان أفضل نقد « ليوليسيس » لابد أن يكون بياناً عن مجمل التجربة الفريدة التي يقدمها العمل للقاريء الحساس . هذا هو الضابط النهائي الذي نقيس عليه في كل مرة نعيد قراءتنا للأثر ، اتساق مختلف الأجزاء . عملياً ، ان المراحل الثلاث للادراك الفني كما وصفها جويس في دفتر ملاحظاته وفي كتاباته القصصية تشكل نموذج فهم تدريجي « ليوليسيس » . إن تعاقب « التكامل والتناغم والجلاء » يشكل حركة من المعرفة إلى التحقق إلى الاشباع . فتجب أن نفهم أولاً تكامل العمل وتناظره ، مما يتضمن رؤيته في صلته مع الأعمال الأخرى وتقصي صلة الجزء بالجزء : وفي هذا المقام تلعب دورها معرفتنا للأنواع التقليدية المتنوعة وخبرتنا بها . ولكن في النهاية ، حين تنصهر خبرتنا بمختلف الأجزاء وصلاتها في صورة واحدة ، فان المعنى الموحد للعمل يتقدم إلينا في صفاء فريد . إن طرائق جويس ومقاصده تطالب على ما يبدو بجمالية كروتشه ، حيث « ينبض الخاص بحياة الحدس العام ، ويعيش العام في حياة الخاص . وكل صورة فنية صافية هي ذاتها وهي كلية في وقت واحد ، والكلي في هذا الشكل المنفرد مع الشكل المنفرد مساويات للكلي » (مقالات جديدة في علم الجمال) .

وهذا يفضي بنا إلى عملية فهم « يوليسيس » على طراز ما يتصوره اغومبريس في « الادراك الحسي القائم على المحاولة والخطأ » . فقد اكتشف غومبريش من تجزبته وتجارب علماء النفس المحدثين أننا لا يمكننا أن ندرك دون اطار من الأوهام والافتراضات المشروطة ،

وتقدم لنا هذه الافتراضات في حالة « يوليسيس » خبرتنا في الأنواع . فهي (الافتراضات) التي تشكل توقعاتنا ، ولكن ما لم نرغب في تعديلها فاننا نضع هذا العمل الفني في سترة المجانين . إذ أن جويس يطلب الكثير من القاريء : ان قاريء جويس المثالي ، مثل المشاهد المثالي للوحة انطباعية عند غومبريش ، عليه أن يقرأ عبر ضربات الفرشاة ومعها ، فيقدم أشكالاً وقتية ليدعم انطباعات الفنان . هذه العملية في الادراك عن طريق المحاولة والخطأ قد تبدو جلية ، لكنها تتعرض للسخرية لأن الاتجاه الراهن نحو نقد نظري للتخييل ينطوي على تهديد شديد لعمل مثل « يوليسيس » يستسلم بسهولة لتصنيفات قليلة المردود . وعملياً ، إن اتجاهات النقد النوعي السائدة الآن تشمل بتهديدها كل العالم التعددي الذي تطورت فيه روائع الفن الحديث ، لتقضي على الانجازات الناشزة لجيل جويس . إن إحدى السمات الجوهرية في « يوليسيس » أنها تشابه العديد من الأعمال الأدبية الأخرى ، لكن هذه الأعمال الأدبية الأخرى لا تشابه « يوليسيس » : فالميزان يرجح نحو كفة واحدة بشكل رئيسي لا بشكل تبادلي ، كما في عالم الأنواع واللياقات . لدينا ازاء « يوليسيس » احساس مزدوج : احساس بكيفية توصلنا إلى فهمها عبر سلسلة من الملاءمات الادراكية ، واحساس بكامل العمل من حيث هو صورة سرمدية (غير زمنية) . وبذلك تعيش « يوليسيس » في أذهاننا على أنها عملية وانتاج معاً ، فتتطور دائماً مع أنها تبقى ذاتها في الوقت نفسه. وكل نظرية تهدد هذا الاحساس المزدوج تهدم نفسها بنفسها سواء طرحت من أجل الرواية أو من أجل أي نوع آخر. إن مصطلح « القراءة الكشفية » الذي سكه القرن التاسع عشر ليصف اطلاعه الجديد على الانفتاح واللاتعين ، يجب أن يكون شعارنا في كل قراءة متعاطفة مع « يوليسيس » .

الرواية الحديثة المتباينة الوجوه
شـكلا ووظيفة

الان وارن فريدمان

ان العمل الفني متباين الوجوه ، حتى في حقل القيم النهائية للشكل .

جورج بواس

ان الاعتراف بالنسبية وتباين الوجوه لا يجعل القيمة وهمية أو الحكم عقيماً .

ه . ج . مولر

لم يبدع كبار الأدباء أكثر من عمل واحد أبداً ، أو لعلهم لم يقوموا بأكثر من تمرير الجمال الذي جلبوه الى هذا العالم عبر وسائل متنوعة .

مارسل بروست

إحدى الظواهر الملحوظة في تخييل القرن العشرين المدى الذي غدا التخييل يُمتد فيه . فقد أعطى فورستر لمصطلح « رواية » معنى واحداً حين عرفه بأنه عمل نثري تخييلي بطول معين . ولكن العديد من الروايات قد تجاوزت الطول المعين لتغدو « غير محدودة » . فمنذ أن غدت الرواية نفسية ومفتوحة ، وجد الروائي الذي سيحدد مجرى

سرده أن ليس له ختام ضروري ، وأن هذا السرد يمضي عبر منظورات واحتمالات متضاعفة ــ في أجزاء عديدة أو كثيرة .

هذا لا يعني فقط القول بأن روايات القرن العشرين أطول من سوالفها بكل بساطة ــ إذ من المؤكد أن صموئيل ريتشاردسون وفيلدينغ وترولوب ، على سبيل المثال ، لم ينفروا من الحشو المفرط . في الواقع ، يميل الروائيون المتأخرون إلى كتابة روايات أقصر ، لكنهم ما إن يكتبوها حتى يجدوا مهمتهم قصرت عن الاكتمال ــ ومن ثم يكتبونها مرة أخرى من زاوية أو رؤية مختلفتين ، وأحياناً يكتبونها مرة بعد مرة . والنتيجة هي الرواية الحديثة متباينة الوجوه .

بمعنى من المعاني ، إن تمديد رواية في أجزاء عديدة عمل يدخل في صميم الوعي بالنفس (ولذلك فهو تأكيد في منظورات متضاعفة) ــ وربما كان أكبر بكثير من أن يكون فعل ابداع عرضياً أو سلبياً . فكما أن أي فنان لا يبلغ التعبير الكامل . بواسطة انجاز واحد مهما كان فريداً أو سامياً ، كذلك ما من عمل واحد يعبر عن نفسه بنفسه تعبيراً مكتملاً . والأرجح أن مثل هذا العمل سيبلغ وضع الغرابة التاريخية ، كحادث حدث مصادفة ، مثل رواية هنري روث الباهرة والتي لقيت كثيراً من الاهمال ، « سمه نوماً » . كل تعبير فني ــ تمثال لمايكل انغلو ، مسرحية لشكسبير ، سمفونية لبيتهوفن ، لوحة لبيكاسو ــ يُؤكد معنى ذاته كاملاً بتحديد مكانه ودوره ضمن مجموعة كاملة . والرواية متعددة الأجزاء تبدع وتحدد لنفسها بالضرورة سياقاً ونمطاً ، فهي واعية لذاتها ومتعددة الوظائف لأنها على التوالي سلسلة من أجزاء منفصلة ووحدة . فالأجزاء المنفصلة ينبغي أن يقوم كل منها بذاته ،

مع أن وجودها المتبادل يتطلب منا عيناً مقارنة وحكماً . فالكل لا يغدو خلاصة للأجزاء فقط وإنما لشيء آخر أكثر : يغدو ترابطاً داخلياً بين الأجزاء ومن خلالها يشدنا خلفاً وأماماً فيما نحن نتحرك عبر العديد من الأجزاء . لأن فعل القراءة في مساره الزمني المستقيم يبدع استجابات تترقرق خارج مجرى الزمن التقليدي سواء أكانت معه أو ضده — وأكثر ما يكون ذلك في الرواية متعددة الأجزاء بما فيها من أفعال مسرحية منغلقة على ذاتها مع أنها تتعامل مع تمثيلية أكبر . ويمكن للمرء أن يدعو تلك التمثيلية ، مع بلزاك ، وعلى أوسع نطاق ، الملهاة الانسانية وأن يكتب مئات من فصولها التي لا تعد ولا تحصى .

اشتق مصطلح « تعدد الوجوه — « Multivalence » من الكيمياء حيث يطلق على الذرات القادرة على الاتحاد مع ذرات أخرى في اتحادات متضاعفة . أما الذرات « ذات الوجه الواحد — « Univalent » فلها خاصية اتحاد واحد ، ولكلمة « تكافؤ الوجهين — « Ambivalent » الجذر الاصطلاحي ذاته . الوجه الواحد في التخييل هو ما نعنيه حين نتحدث عن تدخل المؤلف ، أو أية حيلة أخرى ، عندما تسيطر بمفردها فتنتظم بها قيم الكتاب . ويحدث التكافؤ السردي عندما تمتزج عدة منظومات فتخلق تشويشاً معنوياً . أما المنظورات المتضاعفة إلى حقيقة خلقية كما يقدمها الفن متباين الوجوه فتتجاوز كلاً من صفاء الوجه الواحد وتكافؤ الوجهين المخبل عند كتاب من أمثال ويليام بوروز .

تقدم الروايات متعددة الأجزاء ، في أبسط أشكالها ، تعاقبات تسير على خط واحد بأسلوب حوادث روايات الصعاليك أو بأسلوب الحوليات . وقد تختلف فيما بينها في الاطار والمزاج لكنها غالباً ما

تتطابق بنيوياً ومعنوياً . ففي رواية سي.بي.سنو« C. P. Snow »المؤلفة من أحد عشر جزءاً ، والمسماة « غرباء وأشقاء » نشارك في تعاقب الأحداث بالطريقة التي نشترك بها في « روبنسون كروزو » أو في « جوستين » و « جولييت » لدوساد ، أو في روايات ويفرلي لسكوت : تواجه البطل سلسلة من المغامرات أو النكبات (الصيغة السلبية مناسبة له ، فمع أن البطل فعال في الحوادث إلا أنه اجمالاً سلبي بينها : فهي تصيبه) . كل حادثة تتضمن فعلاً صاعداً ، ذروة ، حلاً للعقدة ، ومغزى خلقياً ، إلا أننا لا نحتاج إلى كثير من المغزى لندرك أن الحوادث ذاتها أو ما يماثلها إذا تكررت فلن تواجه كما ووجهت أول مرة . وهكذا . فان جوستين دوساد تعاني سلسلة لا متناهية من تجارب متماثلة بنظام ليس له مغزى ؛ وتكرر جولييت العملية بصورة معكوسة . وتقوم « غرباء وأشقاء » لسنو تقنياً على خطأ زمني لأنها « مغلقة » (أي تتحرك تاريخياً من أول العمر إلى الزواج أو الموت ، وهما الحدان النهائيان لذان يعاكسان الفعل الممتد في معظم روايات ما قبل القرن العشرين) ، وإن كانت قد وردت في تطويل كبير (١) . وفي رواية مثل « غرباء وأشقاء — Strangers and Brothers » يعني تعدد الوجود أكثر بقليل من تعدد الأجزاء ، فلويس إليوت يختلف من رواية إلى رواية لأنه أكبر سناً وليس لأنه يدرك ادراكاً مختلفاً .

« تعدد الوجوه » مصطلح ذو حدين : فهو ينطبق على تعدد طرق النظر وعلى تعدد الطرق التي يكون بها الشيء منظوراً . ورواية سنو ، لويس إليوت ، مع أنه شخصية مستمرة بصورة تقليدية ، يشارك في تعدد الوجوه لأنه ينظر إلى عالمه بمنظور وحيد في كل من مراحله

الاحدى عشرة التي أراد له سنو أن يصورها . إن بيب بطل ديكنز ومارلو بطل كونراد يرجعان إلى صور مبكرة عن نفسيهما — ويناقضان نفسيهما كلما فكرا كيف كانا ، وكلما يفكران الآن كيف كانا « حقاً » ، كما يناقضان نفسيهما « ضمنياً » كلما فكرنا (نحن) كيف هما الآن . إن دويل بطل فورد ودارلي بطل دريل ، بعد أن اضطرا إلى اعادة سبر غوريهما من خلال آراء الآخرين فيهما يشرعان الآن في اعادة احياء وفي تكذيب ما بدا سابقاً أنه ثابت وعالق في حياتيهما الماضية — وبهذه العملية يكشفان من كل بد جوانب من نفسيهما أكثر بكثير مما يعرفان . إن الأصوات الممسرحة مثل رواية جيمس في « أوراق أسبرن » ، ونجاوى كاري ، وروايات نابوكوف (حياة سباستيان نايت الحقيقية ، لوليتا ، نار شاحبة) لا تبحث فعلاً عن الحقيقة (كما تدعي) بل تريد أن تفرض رؤيتها المحددة على العالم العنيد من حولها . كما أنها تعرض أيضاً وقائع متضاربة من حولها ، لأننا نعرف بالمسافة بين ما تقول هذه الشخصيات وما تفعل ، وكيف تتصرف وكيف تظن أنها تتصرف .

وهكذا فان كثيراً من الروايات ذات الجزء الواحد ، والجزء الواحد من رواية متعددة الأجزاء ، قد تكون متباينة الوجوه بصورة ديناميكية . وتصور هذه الروايات بأساليب متعددة أصواتاً متضاربة تعبر عن ثقة بالنفس وعن أفق ذي مغزى . إن رواية مثل « الصخب والعنف » أو « أبشالوم ، أبشالوم » أو « حين أستلقي محتضراً » على سبيل المثال ، تقدم سلسلة من نظرات جزئية إلى الحوادث ، وكل نظرة قسرية ومجتثة من جذورها إلى حد كبير . في « تريسترام شاندي »

و « الجندي الطيب » نجد أن الصوت السردي — وهو صوت ذاتي لبطل واع بنفسه — منقسم ضد غرض الرواية المزعوم ؛ في مثل هذه الأعمال يكون المونولوج متباين الوجوه لشعورنا القوي بالحضور الضمني للمؤلف الذي يقف على مسافة قريبة من راويته . مثل هذا التأثير ينتج عن شكل أدعوه « ذاتية الشخص الثالث » ؛ ففي أعمال مثل « الوحش في الدغل » و « العميل السري » و « صورة الفنان » نجد أن الراوية المجهول وغير الممسرح والشخصي إلى حد كبير يكون على خلاف مع مادته المروية ، في شكل يدعو إلى السخرية . إن معظم الأعمال التي لا تقبل التصنيف (لأنها أوسع من أي تصنيف ممكن) ، روايات مثل « موبي ديك » و « يوليسيس » تستخدم موشوراً طيفياً لمنظورات السرد وتقنياته — بدءاً من الذاتية الشديدة في) « سمني اسماعيل » وفصل « بروتيوس » في « يوليسيس ») إلى الموضعة الشديدة للمشهد المسرحي في«موبي»ديك و « ايثاكا » في « يوليسيس » :

الاعمال متباينة الوجوه مثل ثلاثيات كاري ، و « الصخب والعنف» و « حين أستلقي محتضراً » و « أبسالوم ، أبشالوم » لفولكنر ، و« المنارة » و« مسز دالواي » لفرجينيا وولف ؛ تقدم كلها وجوهاً متعددة لمنظورات موحدة ، مع أنها تستخدم تقنيات سردية متباينة . كل منظور واع لذاته وغير مناسب ، وان كان يظل طريقة محتملة للتبصر في الحقيقة الواقعية التي تظل في حالة جريان حتى حين يسعى المرء إلى ادراكها وتحديدها . مثل هذه الاعمال اذن ، بسبب كل جوانيتها ، تؤكد المرئي بقدر ما تؤكد الرائي — ولا بد أن يكون عالماً مدهشاً (مدهشاً في واقعيته) هذا الذي يستطيع أن يتحمل مثل هذا التنوع في المقاربات المتضاربة . وأقل الروايات الحديثة أهمية من الناحية

التقنية اما أن تكون متباينة الوجوه بأبسط الطرق (مثل « غرباء وأشقاء» أو متباينة الوجوه بصورة ظاهرية فقط (مثل رواية غراهام غرين « نهاية القضية ») . أما الروايات الأكثر غنى من الناحيتين الخلقية والجمالية ، فهي الروايات متعددة الوجوه بمعنيي المصطلح كليهما .

ومن الامور الهامة أنه يمكن اطلاق بعض التعميمات حتى حول أطوال الروايات متعددة الاجزاء . معظم الروايات ذات الجزئين تقدم أحد نوعين من اعادة تجريب المنظور : سلسلة مكتملة بذاتهامن المغامرات التي وقعت للبطل ، يتلوها ١ ــ سلسلة مكتملة لا حقة ومساوقة ، أو ٢ ــ سلسلة ثانية مماثلة من تجارب البطل تكون مساوية للأولى في بنائها . يستخدم الشكل الأول عامة البطل للسرد ــ كما في رواية بطلر Erewhon ، وروايتي براين « غرفة في الأعلى » و«الحياة في الاعلى » ، ورواية داريل Aut Tunc Aut Nunquam ــ علماً بأن سرفانتس يستخدم راوية ممسرحاً بأبعاد متحولة باستمرار . ويستخدم كارول الشخص الثالث الذاتي . أما الشكل الثاني فيتنوع من استخدام بطلين كراويتين في « جوستين » و « جولييت » لدوساد ، إلى الشخص الثالث الذاتي في « تقدم الحاج » لبونيان (ضمن اطار الحلم) ، إلى تحول توين من نموذج للسرد إلى آخر في « توم سوير » و « هكلبري فين » .

كذلك فان الرواية ذات الأجزاء الثلاثة تتم في شكلين رئيسيين ١ ــ في المنظور الثلاثي ، كما في ثلاثيات بيكيت وكاري المروية روايات متعددة (وما يماثلها من روايات في جزء واحد مثل روايتي ستين «ثلاث حيوات » ودوس باسوس « ثلاثة جنود ») ، وتقوم على تصور للحقيقة الواقعية موشوري جمعي . ٢ ــ الرواية البنائية ــ مثل سلسلة فرانك

كوبروود وسلسلتي فاريل Studs lonigan و « برنادكار» ، وثلاثيات هنري ميلر ، وسلسلة هارتلي « يوستاس وهيلدا » وساسلة وغ « سيف الشرف » — وهي أشكال محكمة من « الرواية العائلية » التي تميل بشكل عام إلى التوسع .

تركز الرباعية عادة على وعي مركزي متطور — سواء ، استخدمت البطل راوية كما في « رباعية الاسكندرية » لداريل و « رحلات غليفر» لسويفت ، أو الشخص الثالث الذاتي كما في « نهاية العرض » لفورد ، أو مزيجاً من الاثنين كما في سرد روايات كونراد . وبصرف النظر عن التكنيك المتبع في هذه الروايات ، فانها كلها تناظر الوعي المركزي بادخال منظورات مقابلة : بمختلف المتحدثين عن الحضارات الغريبة المتصارعة في « رحلات غليفر » ، باطار الرواة والشخصيات المركزية الزائلة في روايات كونراد ، بالنجاوى الداخلية المتضاعفة ، في آخر كتاب من « نهاية العرض » ، بشخصية بالتازار وبكتاب « ماونتوليف» في « رباعة الاسكندرية » .

والروايات المؤلفة من أكثر من أربعة أجزاء تسودها بنية « الرواية العائلية » : « Roman fleuve » وإن بنيتها القابلة للتوسع بلا نهاية لا تفرض حداً ضرورياً ، ولا تفرق تفريقاً شكلياً كبيراً بين رواية بخمسة أجزاء (روايات ويفرلي لسكوت (، وحكايات مخزن الجلد لكوبر) وبستة أجزاء (روايات باليز وبارستشير لترولوب ، سلسلة داني أونيل لفاريل) وباثني عشر جزءاً في حوليات فورسايت لغالزورثي ، و « موسيقى الزمان » لباول ، وسلسلة لاني بود لسنكلير ، و « غرباء وأشقاء » لسنو،أما « حوليات ضوء الشمس القديم » لهنري

ويليامن فتقع في خمسة عشر مجلداً ، كذلك فان رواية جول رومان « رجال بارادة طيبة » تقع في سبعة وعشرين جزءاً ، وأخيراً فان « الملهاة الانسانية » تقع في ما يقرب من مائة جزء . الفرق الهام الوحيد إنما يكون بين قصة متصلة (فاريل ، غالزوورثي) وعدة قصص يربطها عنوان كبير (سكوت ، بلزاك) . وتقل الروايات متباينة الوجوه والقادرة على بلوغ هذا الحجم ما لم تتخذ لنفسها شكل « الرواية العائلية » مثل رواية بروست ذات الأجزاء السبعة « البحث عن الزمان الضائع » ، وسلسلة يوكنا باتاوفا لفولكنر وتقع في أربعة عشر مجلداً ، وحكاية أسرة غلاس لسالينجر وهي ما تزال قيد الظهور . والروايات الأخيرة المذكورة كلها معقدة . وديناميكية في كشوفها ، رفيعة في أسلوبها ، غنية في خيالها وبنائها التخييلي ، لأن بروست وفولكنر وسالينجر أبدعوا بألمعية ونسجوا على منوال القصة القصيرة متقنة الصنع حتى كأن أطوال أعمالهم تطالب بالتوقيت السهل .

إن وجود طرق متعددة للنظر في الرواية متباينة الوجوه لا يطعن في صحة أي منها . فأنت حين تركز على وجه بينما تؤكد صحة الوجوه الأخرى لا تكتفي بالاعتراف بتباين الوجوه وإنما تمارسه أيضاً . وبعد كل شيء ، يظل من الممتع لك أن تلعب مثل هذه الألعاب . بل ربما كانت أيضاً ذات معنى — بشرط ألا يفقد المرء احساسه بالاتجاه طبعاً فيفترض أن التصنيف وحده يمثل غاية الغايات . فهذه التصنيفات لا تستطيع وحدها أن تقيم فروقاً معنوية أو جمالية أضف إلى ذلك أن التصنيف بحسب طريقة السرد يتجاهل بالضرورة أموراً مساوية لتلك في مغزاها على الأقل — كالاتجاه العام مثلاً ، ومنهج الكشف عن الشخصية ،

والأسلوب . وإذن فأنا لا أسعى وراء القواعد بل وراء الأدوات ، وراء جهاز يعين على القيام بمهمة معينة باحدى الطرق الكثيرة الممكنة التي يمكن بها أداء تلك المهمة .

لقد توارد اهتمامي بتباين الوجوه إلى حد بعيد من مناقشة وين بوث للالتباس في كتابه « بلاغة التخييل » ، وهي المناقشة التي قادته إلى تناقض كلاسيكي . فمن خلال نقد تطبيقي ألمعي ، أبعد وين مغزى كل الفوارق النقدية كالتي تقوم بين « رواية » الأمور و « عرضها » بأن أعلن أن الروايات الناجحة تتجاوز كل المعايير المجردة . إلا أنه ذهب بعد ذلك مذهبه الخاص حين أعلن مبادئه : الروايات تخفق إلى حد أنها خلقياً ملتبسة (٣) . وكما طرحت القضية من قبل :

يتساءل المرء عملياً ان كان بوث — كما يفترض هو — يثير قضايا متعمقة حول الحكم والنقاء والمسؤولية في الرواية ، أو ان كان لاينظر في الأمور القديمة المتعلقة بالحكم والنقاء والمسؤولية في الشكل الأكثر جدة ، وانما يبحث قلقاً في أنماط الرواية الأكبر جدة عن عملية خلقية معينة متبطنة في النمط الأقدم . ان نقائض الغموض الخلقي في الرواية الحديثة هي بحد ذاتها — ان توخينا الدقة — حكم : حكم يؤكد ضمناً أن التناقض الخلقي وحده يستطيع أن يأخذ بيد الانسان لكي يكون انساناً مكتملا (٤) .

النقائض تتضمن تباين الوجوه ، فهي ليست نسبية لا أخلاقية بل أخلاق متعددة ، بدفق تعددي تتداعى فيه أصوات متنافرة وغير متوافقة إلى الكلام بموجب حقوق المؤلف وامتيازاته — ويحق لها ذلك .

في البداية على الأقل ، تكون النتيجة عدم الارتياح في نفس القاري غير المتشكك . فعند الكتابة عن « دون كيشوت » . الأنموذج الأول للرواية الحديثة متعددة الأجزاء ، تقول دوروثي فان غنت :

قد يبدو أن في « الكتب العظمى » غموضاً خاصاً يميزها عما هو أدنى منها . وفي حالة رواية سرفانتس العظيمة ، يبدو أن هذه الصفة تكمن في قابلية عكس المنظور دائماً بين أقصى نهايتين عميقتين .. . إن ما يلفت نظر القاريء ليس جانباً واحداً (خلقياً أو عملياً) من الفعل ، بل الفعل ذاته ، والمغامرة ذاتها ، بوصفها حادثة متعددة الوجوه . ومن الصعب على الفكر المتعقل والمتخاق أن يفكر بهذه الطريقة. فنحن نشعر بالحاجة إلى عزل جانب واعتباره مسيطراً من قبل ومحدداً للقيم الهامة (٥) .

فان وجد « فكر متعقل متخلق » ، فيبدو أن بوث يطلب بموجبه من سرفانتس أن يؤكد موقف بطله الخلقي حين يكون يبحث عنه وينكر عليه ذلك حين يكون على سرير الموت — والعكس صحيح . ومن المؤكد أن فان غنت على حق في اقتراحها بأن من ميزات سرفانتس وليس من أخطائه ، بأنه يشعرنا بالتنازع ، بأن الموقف الخلقي للدون الطيب هو في وقت واحد قسري (و) غير ملائم في مرحلتي حياته كلتيهما . إن ألمعية الانجاز تكمن إلى حد كبير في جعلنا نتحقق أن هذه إحدى المرات المتعددة التي تصح فيها على قدم المساواة الاغراءات الخلقية المتعارضة بوجهيها ، ولذلك فهما يتعايشان ولا يتوافقان . ولعل بوث يسأل سرفانتس أكثر مما نقدر عليه نحن مع أنفسنا في حياتنا ؛ وبهذه الصورة لا يكون بوث جامد العقيدة فقط — بخلاف سرفانتس وكبار الفنانين — بل مطمئناً إلى ذلك أيضاً .

ان مصطلح « متباين الوجوه » بحد ذاته لايضفي ميزة خاصة . وتطبيقه على رواية مالايشي يغير القليل عن جماليتها أو صنعتها الخلقية أو فحواها . والغلطة الخطيرة دائماً ، كما يبين شولز وكيلوغ ، معاملة المصطلحات الوصفية (رواية ، ملحمة ، مأساة) وكأنها مصطلحات تقويمية (٦) ، وكما أن التكنيك لايمكن اجتنابه في أية من حالات التعبير ، فهو بحد ذاته ليس شيئاً ، كما يذكرنا بوث بحق . اذ توجد روايات سيئة متعددة الوجوه بقدر ماتوجد روايات جيدة منها . فمثلا رواية غراهام غرين « نهاية القضية » في جوهرها بيان ديني متخف في زي رواية ، وذلك بخلاف الروايات الدينية التي كتبها جويس كاري « حاشا لله » و « الاسير والطليق » . ولنقل بطريقة أخرى تعدد الوجود يختزل في هذه الرواية الى حيلة : ان المنظورات المتعددة والمتصارعة بشكل جلي تفضي الى صوت واحد ، ليس صوت انقلاب الأقدار بل صوت الله ذاته . وبينما يقدم كاري تفسيرات انسانية للحقيقة متضاربة لكنها تقدم تفسيرات انسانية ممكنة للواقع ، فان حادثة غرين المركزية (كسقوط الباب الذي قد يودي بحياة بطلة موريس بندريكس) تتوقف على دعوة فوق أرضية تعيدنا القهقرى الى المذهب التعليمي السابق على الرواية في « تقدم الحاج » ليونيان . فبنديكس يروي أن الباب اندفع بفعل انفجار صاروخ وتعلق فوق رأسه تماماً (مع أنه أصيب بكدمات ، وكأن الباب سقط عملياً فوقه) . بينما تروي عشيقته سارة مايلز أن الباب سقط عليه فعلا وقتله — فلا بد أن بقاءه حياً من المعجزات . فتتخلى عن حبها له لأنها حين رأته صريعاً نذرت لربها أن تترك بندريكس أن عاد الى الحياة . بقية الرواية تبين

أن تفسيرها صحيح وياللأسف — لأن ذلك لايفسد الشخصيات فقط ، بل يفسدهم كشخصيات . ومشكلة غرين هنا أنه يخفق في جعل العقيدة دراماتيكية : ان سارة وموريس يموتان أمامنا تماماً حين تطالب فرضيته بأن يبدآ حياتيهما.ان « نهاية القضية » تعيدنا الى عالم براونيغ في « الخاتم والكتاب » ، وهو عالم يعلن فيه رجال معصومون الحقيقة المقدسة — ولكن بدون القوة المسرحية التي تدعم القصيدة .

واذن . فمصطلح « متباين الوجوه » ينطوي على قيمة ، ضمن نطاق تصوري محدد بدقة ، والى الحد الذي يزودنا بأدلة على ظاهرة أدبية حديثة هامة . المهم طبعاً التخييل وليس التصنيفات ، كما ان التحليلات النقدية التي تستخدم تلك التصنيفات يجب أن تقف على محاسنها . وحسب ما يميز شولز ، فهذا التصنيفات لايجوز أن تمكننا من أن « نعرف » بل من أن « نعرف عن » . ويضيف شولز : « كل تفسير نقدي يرقى الى ذلك . فهذا هو حد مثل ذلك النقد . . . . فهو يوضح ، ويكون توضيحه لتجربة للالرواية التي « نعرف» من خلالها العمل ، بردها الى مناقشة من خلالها « نعرف عن » العمل . وبذلك تكون فائدته الوحيدة أن يهيئنا لمواجهة أولا عادة مواجهة المادة الأولية، العمل ذاته » (٧) . ان المصطلحات والتصنيفات التي تطبق على الرواية متباينة الوجوه ليست ثابتة لاتتغير ، بل هي جزء من عملية مستمرة في استجابتنا المتصلة للمطالب التي تفرضها علينا أمثال هذه الأعمال .

يشدد بوث على أن الخلق هو النقطة الثابتة في التخييل الحديث ، ولكن الروائيين غير الواعين الى درجة يخطئون معها الزمان ، هؤلاء وحدهم يبحثون في كتاباتهم أخلاقاً تعادل علم الانسان قبل داروين،

وفيزياء قبل اينشتاين ، وعلم نفس قبل فرويد . ان الرواية متعددة الوجوه تسعى أيضاً بطريقتها الخاصة الى تحديد أين تكمن الحقيقة ، لكنها تعرف أيضاً أن هذه بالضبط هي الطريقة التي تتبعها الحقيقة . وهي بذلك تمتح معظم توترها الديناميكي من التزام بأخلاق مضادة للأخلاق الاطلاقية ، أخلاق موغلة في المواجهة الذاتية الى حد أنها تتسامح بأي أنكار للاستقراء الراهن للحظة الانسانية .

في التخييل ، ترتبط خلقية الغرض والفعل ارتباطاً باطنياً بطرق الكشف . فالبنية السردية المعقدة لرواية كونراد « لورد جيم » تهدف في أحد تأثيراتها الحاسمة الى أغراقنا في التعاطف مع مصيبة جيم قبل أن نعرف بالواقعة الخلقية اللعينة لاخفاق باتنا في الغرق . ولو أننا عرفنا جيم معرفة مباشرة لصرفنا النظر عنه باعتباره لايستحق حتى الازدراء . ان بنية كونراد السردية لاتنفي الواقعة الخلقية لكنها تخلق سياقاً يحرمنا من متعة استجابة وحيدة الجانب نحو جيم : فنحن ندينه (و) نتعاطف معه ، ننفر منه (و(نعجب به ، نرفضه (و) نتطابق معه . ان اتحاد الخلق والبنية محط عناية فرانك كرمود أيضاً حين يدافع عن تقديم الرعب والحرمان في رواية غولدينغ « Pincher Martin » : « مايجعل كل هذا محتملا وغولدينغ روائياً كبيراً التحكم التقني التام : ان الكابوس والهستيريا وكل أنواع الوحشية والحرمان يسبغ عليها الشكل فضله » . ويضيف كرمود « ان روايات غولدينغ بسيطة بقدر ماتتعامل مع النماذج الأصلية للتجربة الانسانية وبقدرما لها من هيكل محتمل . فوق عظام الهيكل البسيطة يتخذ لحم السرد اشكالا في التعقيد . ان هذا يقود الى الصعوبة ، ولكنها صعوبة من نوع مقبول

الصعوبة التي تلازم التعبير عما هو في الأساس بسيط » (٨) . قد تصلح هذه الملاحظة تمهيداً منطقياً لما أحاول أن أجعل هذه المقالة تؤديه . اذ أن تحديد وتصنيف الأنماط الأساسية للكشف القصصي ينبغي لهما أن يسهلا ادراكنا للمركز الخلقي للرواية متباينة الوجوه وللطريقة التي يتفاعلان بها .

وعلى العموم ، إن حداثة الرواية متباينة الوجوه تنتج عن وعي مزدوج بذاتها : وعي الراوية أو المؤلف المتخفي وراءه والذي ينظر إليه من عدة وجوه ، ووعي الرواية التي تبدو مهووسة بكيانها من حيث هي عمل فني وبعلاقتها مع من يجربونها . وفي التخييل « الحديث » يتجسد هذا الاطلاع في شكل راوية يجعل من نفسه مسرحاً فتكون بؤرته الرواية بقدر ماهي الحكاية : تريسترام شاندي لشتيرن ، اسماعيل في موبي ديك ، بيب ، « توقعات عظيمة » ، مارلوكرنداد ، داويل في « الجندي الطيب » ، ثلاثية فولكنر ، الرواة في روايات كاري وبيكيت ، دارلي في « رباعية الاسكندرية » لداريل . كل واحد من هؤلاء مكتشف وخالق انطباعي لمنطقة مادية وخلقية يسعى إلى تحديدها والتعبير عنها والحكم عليها . فلا نتصور « الحداثة » بهذا المعنى على أنها تعيين زمني ، بل هي صفة تنعت بأنها نفسية ، مفتوحة ، غير حتمية ، غالباً ما تكشف عن نفسها من خلال الوعي بالذات في السرد . مثل هذا الاقتراب يتصور الابداع الفني على أنه عملية تظل قيد الحركة حتى عند اكتمالها ، أو صرحاً منتهياً بكل منصات البناء التي لم تترك فقط عليه . بل ستظل كذلك إلى الابد . بناء عليه ، فان انعدام الشكل المتعمد في عمل مثل « تريسترام شاندي » — وهو عمل لا يتطور قدماً في الزمن

فقط بل ينفتح إلى الخارج والخلف أيضاً، يجسد عملاً يرد عوالم مكبوتة اجتماعياً لروائيين من أمثال براين وألان سيليتو إلى مجرد أعمال معاصرة فقط ، لأن رواياتهم تعمل في طرق ضيقة جمالياً ، فكأنها نسخ مهذبة من روايات الصعاليك ، ينقصها الترجيع الخلقي والبنيوي لروايات الصعاليك المعقدة مثل دون كيشوت وهكلبري فين .

إن معالجتي تجعل افتراضات أخرى مؤكدة . فهذه المعالجة تشدد مثلاً على العلاقات الداخلية الجوهرية ، وعلى وحدة أعمال متفرقة ظاهرياً : قصص غلاس لسالينجر ، مؤلفات فولكنر اعن مقاطعة يوكناباتاوافا ، قصص كونراد عن مارلو ، جميع روايات وولف ، «صورة الفنان » و « يوليسيس » لجويس ، سلسلة « عالم جديد طريف» لهكسلي . إن وضع هذه الاعمال ضمن تصنيفات معينة يعود إلى عجرفة النقد ، وإلى افتراض ضمني غير مشروع (وإن كان مفيداً) بأن هذه الاعمال يمكن أن تحدد وأن تستوعب . أضف إلى ذلك أن هذه التصنيفات غالباً ما تمثل أحكاماً أدبية خلافية — فمثلاً ، إذا صنفت قصص غلاس لسالينجر على أنها قصص تعتمد على البطل تكون قد أكدت أن بردي غلاس راويها وبطلها . ويبدو لي هذا الحكم مقبولاً ومسؤولاً ، وان كان بعيداً عن القبول الشامل . واذا رأيت رباعية داريل تستخدم راوية مشاركاً بالإضافة إلى الشخص الثالث الذاتي ، فأنت تحاج بأن « ماونتوليف » لا تقوم على رواية موضوعية (وهو الافتراض الشائع) بل على منظور الشخصية التي جاء العنوان باسمها (٩) . كذلك فإن القول بأن « صورة الفنان » و « يوليسيس » يؤلفان معاً رواية متباينة الوجوه ينطوي على أن « يوليسيس » تهتم بتقديم طريقة أخرى لرؤية

ستيفن ديدالوس . وهي تقوم بذلك مع أن أموراً أخرى أشد مركزية ، مثل التصوير المتضاعف والحي بصورة خارقة لشخصياتها الواردة في العنوان .

واذن فمثل هذا الاقتراب يفرض بالضرورة شيئاً من نفسه على تلك الأعمال ، وإن كان يفتح منظورات جديدة عليها . ولا يصح القول بأن مثل هذه التصنيفات تشوه الأعمال إلا إذا نظر إليها المرء على أنها كليات أفلاطونية ، فبامكانها أن تقدم طريقة من طرق عديدة للنظر إليها . ولا يجوز القول بأن المقصود منها أن تقوم بأكثر من ذلك ، أو أن يوسعها ذلك . عملياً ، وحتى ضمن هذه الحدود ، تمثل التمييزات الضمنية القاسية والسريعة مزيداً من التشويه : في الواقع تشحب هذه التصنيفات وتتلاشى في بعضها بعضاً مثل الالوان المتجاورة في قوس قزح ، كل منها يختلف قليلاً وبالتدريج عن اللون التالي .

بعد أن نضع هذه التحفظات في ذهننا تماماً أقترح أن من المفيد تصنيف الرواية الحديثة متباينة الوجوه (سواء أكانت من جزء واحد أو من أجزاء عديدة) إلى ثلاثة أنماط سردية رئيسية : ١ ـ سرد متنوع ٢ ـ سرد مشارك ٣ ـ الشخص الثالث الذاتي . ويوجد بالإضافة إلى إلى ذلك تنويعات على كل من هذه الانماط ، كما توجد أنماط مولدة ناتجة عن اقتران أي نمطين من هذه الأشكال الثلاثة الاساسية .

أتصور أن مصطلح « السرد المتنوع » يجب أن يحل محل المصطلح غير الدقيق « الكلي العلم » . ففي أوائل أيام النقد الروائي لابد أن العالم مازال يبدو في ذلك الحين دائماً ومتصلاً ومنظماً بانسجام ، فقد كان الإله فنان الطبيعة وكان الإنسان يجاهد ليقلده بكل الوسائل المتاحة .

وإلا فكيف نعلل استعمال صفة « العالم بكل شيء » لنصنف أوسع أساليب الكشف القصصي شيوعاً ؟ وقد يندفع المرء ليعتقد بأن الخطأ يجر الخطأ — والدليل هو التناقض التالي : « علمه بكل شيء محدود » . الحاجة كبيرة إلى تهذيب المصطلح ، ولكن التمييز المفيد يكمن في اتجاه كاتجاه بوث في تصوير القصاصين بحدود عوامل كالمسافة ، والسخرية ، ودرجة التحويل المسرحي (المسرحة Dramatizing) ، الوثوقية ، وغير ذلك (١٠) .

كما يكمن التمييز أيضاً في نبذ مصطلح « الكلي العلم Omniscience » نبذاً تاماً كمصطلح تعريفي . ويعترف شولز وكيلوغ بعدم مناسبة مضمون هذا المصطلح في نظرته إلى العالم : «(الكلي العلم) تعريف يقوم على تشبيه مفترض بين الروائي بوصفه خالقاً وخالق الكون : الإله العالم بكل شيء . . . غير أن الروائي في التخييل مطوق بأداة يلفها الزمان . فهو لا يعلم علماً متواقتاً بل متعاقباً » . (ثمة استثناءات — فقد وقعت «توم جونز» كلها في وقت واحد لراوية فيلدينغ ، وبذلك فهو «يعرفها» معرفة مكانية مع أن عليه أن « يرويها » رواية زمنية — لكن هذه الاستثناءات أندر مما يفترض عادة) . وهما يقدمان لنا بدلاً من «الكلي العلم » مصطلح « الراوية المتنوع » ، وهو مصطلح يتضمن بصورة ملائمة أن أكثر المعاقين موضوعية وابتعاداً « لا يقيم في كل مكان في وقت واحد ، بل يكون مرة هنا ومرة هناك ، ينظر الآن في هذا العقل أو ذاك ، ويتحرك في آن صوب فرص مواتية أخرى ؛ فهو مقيد بالزمان ومقيد بالمكان ، أما الله فلا » (١١) .

الراوية المتنوع ، المحدد تعريفاً بطرق ذات مغزى ، يكون أكثر

ما يكون في محله في أساليب روائية معينة : في الاسلوب التاريخي الزمني بدلاً من أسلوب روايات الصعاليك Picaresque ، في روايات المشاهد الشاملة Panoremic بدلاً من الروايات الشخصية المكثفة ، في الروايات الواقعية والطبيعية بدلاً من الروايات الانطباعية . هذا لا يعني أن الراوية المتنوع يجسد أسلوباً أدنى من الناحية الجمالية أو الخلقية ، بل أن التأثيرات المنشودة و الأعراف المتبعة تختلف اختلافاً حاداً عما ينشده رواة من أنماط أخرى . الراوية المتنوع لايكون في الاغلب شديد التعمق ، ولكن لابد له من أن يكون متنوع المهارات ، خفيفاً في نقلاته المجازية (لأن تحوله المسرحي جزئي) . وهو يستدعي ، مثلما يستدعي لاعب الدمى الماهر النشيط ، ليعرض ويتلاعب بعدد من الشخصيات على التوالي — وغالباً ماتكون عديدة في وقت واحد . كما أنه يحتفظ لنفسه بدور على المسرح مع البقية . وحين يزودنا هذ الاسلوب بنظرات متضاعفة إلى الاحداث والناس ، يغدو التنوع تبايناً في الوجوه .

تعتمد أوائل الروايات متعددة الاجزاء على السرد المتنوع . فالأصوات الروائية التي يستخدمها سكوت وثاكري وترولوب (مثل الاصوات عند فيلدينغ وجين أوستن) بعيدة كلها بعداً مادياً عن الفعل الذي ترويه— كذلك يغلب أن تبتعد فكرياً وخلقياً أيضاً . وتدعي القليل من الاستقلال الواقعي للشخصيات والافعال التي تكشفها . وبذلك فان لهؤلاء الرواة حق ادعاء الصلة بالحكواتية في التراث الشفوي ، الذين يلعب تفاعلهم مع جمهور الحضور دوراً هاماً في السرد ، وكذلك لهم صلة بالقصاص الحديث الواعي لذاته والذي تشكل له عملية التفاعل مع الوعي الخالق والمخلوق جزءاً من النتاج الجمالي . إن السرد المتنوع في أيدي كتاب

متخفين مثل سرفانتس وفيلدينغ وثاكري هو من الناحية العملية ، سلف للوعي بالذات في الرواية الحديثة .

ينطلق أبطال القصص في سلسلة جمالية من « البحث عن الزمن الضائع » لبروست إلى « غرباء وأشقاء » لسنو . فبمعنى من المعاني تعد أمثال هذه الاعمال تحديداً كاملاً يصل إلى شفاه الرواة الذين يحتويهم السرد المتنوع . إذ ليست البؤرة عند بروست التقدم الزمني في عمر البطل الراوية بل التفاعل المركب والدائري لمثل هذه الشخصية مع الزمان والذاكرة . العملية دائرية أكثر منها مستقيمة ، على اعتبار أن طعم الكعك يختزل ذكريات أمور مرت تنقل الراوية إلى الماضي وإلى الاعماق بدلاً من أن يسير قدماً في الزمان.ومع ذلك فالخط المستقيم لا يغيب أبداً ، إذ نحمل كذلك إلى المستقبل لأننا لا نقتصر علىمتابعة الافعال الماضية بل نتابع أيضاً عقل الراوية البطل وهو يجهد في اعادة التقاط الماضي وتصويره ، ومن ثم يبدع الماضي في صورة الحاضر .

وبالمقابل فان « غرباء وأشقاء » لسنو ، نسبياً ، ليست رواية استبطانية. ففي عملية التقدم في السن يعاني لويس إيليوت تجارب متنوعة ، وهو لا يحاول فقط أن يعيش تلك التجارب بل أن يكون لها معنى — وعند النهاية يتضمن تطلعه الانساني الواسع ، بكل يأسه الفوضوي ، حياة عاشها كلها بشكل جيد ، فهي نمط شامل يوثق ذاته بذاته . فلسنا هنا في مجال الترجيع البروستي حيث يتمكن انطباع حسي عابر بمفرده من التمددليطوق العالم، بل في مجال تلاحق فيه الحوادث الزمنية المتصلة مثل هذه الانطباعات باستمرار . ومع ذلك فالتشابهات العميقة قائمة بين الروايتين. فقد لاحظ يان دونالدسن في مناقشته لستيرن وصموئيل ريتشاردرسون

أن الحياة تتدخل باستمرار في « السرد بصيغة الحاضر » (١٢) . فالماضي يكف عن أن يكون موضوعاً ويغدو عملية تحيا بأكملها لتلبية مطالب الافكار والاحتياجات المتأخرة (الحاضر السردي وحاضر القاريء) . بهذا المفهوم للزمان لا « يحدث » شيء أبداً بالمعنى البسيط الصافي ، لأن الماضي يظل « حادثاً » فلا ينتهي أبداً ولا يصبح وراءنا (وبناء على ذلك فان بورسواردن — وهو شخصية ثانوية ينتحر في أول كتاب من رباعية داريل — يغدو بشكل متزايد شخصية طاغية ، متقنة ، فعالة ، في بقية الرباعية) . ويعيش الماضي في ومن خلال مارسل ولويس إيليوت في حاضر مستمر بقدر ما ينبثقان منه ليتحدثا إلينا . إحدى النتائج الفورية هي أن الرواة — الأبطال — من أمثال تريسترام شاندي ، داول لفورد، المتناجين في روايات بيكيت وكاري ، دارلي للورنس داريل — غالباً ما يكونون نماذج للمتحدث الواعي لذاته والذي « يقتحم الرواية ليعلق على نفسه بوصفه كاتباً ، وعلى كتابه ، لامن حيث كون الكتاب سلسلة من الحوادث لهاتضمينات خلقية ،، بل من حيث كونه نتاجاً أدبياً ابداعياً » . كما يقول بوث (١٣) .

تشابه رواية « الحج » لدوروثي ريتشاردسون مشابهة ملحوظة سرد بروست المحدد على لسان البطل ، فهي أيضاً رواية تصور البطل تصويراً انطباعياً بواسطة التفسير الواعي الذي يتشبث بالحقائق الداخلية والخارجية في وقت واحد . ولكن سرد ريتشاردسون الودود إلى أقصى حد — مثل السرد في روايات رومان رولان المتعددة الاجزاء ، وروايات فاريل وهارتلي ، كذلك رواية « السفراء » لهنري جيمس ، ورواية « صورة الفنان » لجويس ومعها معظم « يوليسيس » ، ورواية « غيرة » لألان

روب غرييه – مروي بصيغة الشخص الثالث وليس الأول ، وهو منظور يسميه جيمس « الرؤية غير المباشرة»، وأسميه « الشخص الثالث الذاتي » .

هذا الراوية بعيد عن أن يكون كلي العلم ، وهو يشبه راوية ريتشاردسون الغفل صاحب الصوت غير المتجسد قصير النظر : فهو يرى ويحس بعيني شخصية واحدةوبحواسها ، يحبس نفسه على منظور منفرد ، بإتساق كثير أو قليل . بالمقارنة مع الراوية المتعدد ، نجد أن صوت الشخص الثالث الذاتي يلعب دوراً أكثر تحديداً لكنه أكثر نفاذاً . إنه لا يمسرح نفسه (وبذلك يمكن التحدث عنه على أنه «هو » انصياعاً للتقاليد فقط) ، ولكنه من جهة أخرى يضبط « عمليات التحول إلى الداخل » في شخصية أو أكثر من الشخصيات المركزية ؛ التقنية بطبيعتها مزدوجة في المظهر ، لأنها تضعنا داخل البطل وخارجه في وقت واحد . وهذه الإزدواجية يمكن أن تُضاعَف (مثل رواية جونسون « وجهتا نظر » ، ورواية دافيد لودج « المتحف البريطاني ينهار ») وأن تُثلّث (رواية ستيرن « ثلاث حيوات») وأن تزداد دونما حدود نظرية (رواية وولف « مسز دالواي » ، ورواية فورد «نهاية الاستعراض ») .

العرف القابع وراء هذا الاسلوب في السرد هو أن الصوت والنظام ليسا بيد البطل بل سلماً لأفكاره ومشاعره ، وأن بامكاننا تجريبها مباشرة وبصورة متماسكة دون وسائل وسيطة كالتي يستخدمها السرد المشارك: رسائل باميلا وكلاريسا ، وكتابات تريسترام شاندي المخبولة وغير المباشرة ، « سكرتيرة الشرف » لغولي جيمسون ، هيئة المحلفين المتخيلة

لدى همبرت همبرت ، وماشابه ذلك ، دون فوضى السرد الظاهرة في الاعترافات الذاتية المشوشة كما في شخصيّي داول لفورد ودارلي لداريل (١٤) . أضف إلى ذلك أن هذا الاسلوب لايفقد الفورية أو الكثافة ــ فنحن أقرب مانكون من ستيفن بطل جويس وميريام بطلة دوروثي ريتشاردسون وأبطال ساول بيلو . وبالتالي ، فعلى الرغم من عدم المشابهة الشكلية فان صوت راوية ريتشاردسون أقرب إلى راوية بروست من روائي مثل ثاكري بمنظوره السردي المتحول . وما ذلك إلا لأن الشخص الثالث الذاتي يملك قوة الراوية البطل وان لم يملك صيغته ، فكلاهما يناسب الروايات الانطباعية والقائمة على تيار الشعور.

الشخص الثالث الذاتي صيغة متناهية المرونة والفعالية في رواية الحوادث الشخصية ، وقد استخدمت على نطاق واسع منذ مدةطويلة. فمنذ بدايات الرواية الأولى وجد كتاب مختلفون جمالياً وخلقياً اختلاف سرفانتس عن بنيان ، ميزة في القدرة على تقديم أبطالهم تقديماً شخصياً ولكن دون تطفل (يقتحمون السرد غالباً بوصفهم مؤلفين متخفين ــ لكن هذه مسألة اجتهاد من المؤلف وليست ضرورة قصصية). وإذن فالشخص الثالث الذاتي يمثل من الناحية البنيوية نوعاً من الواسطة بين الراوية المتنوع واسع الانتشار والذي ــ ببقائه محدود المعرفة في العمق ــ يحول المنظور واللهجة والمسافة حسبما يقتضي هدفه ، وبين وحدة الصوت الشديدة الكامنة في رواية البطل الواحد .

الأساليب الشخصية ــ السرد المشترك والشخص الثالث الذاتي ــ تتركب غالباً من صيغة متضاعفة تعارض مفهوم الزمان على أنه تغير له معناه ، وتشدد بدلاً من ذلك على « الحقيقة الجامدة » في تقابل

المنظورات . إن ثلاثيات كاري وبيكيت وروايات فولكنر « الصوت والغضب » ، « أبسالوم ، أبسالوم ! » ، « حين أستلقي محتضراً » كلها تدخل رواة مشاركين متناظرين لتخلق بؤرة غير زمنية في جوهرها تتركز على وحدة فردية. كذلك فان روايات مثل « عند المنارة » لوولف، «الطريق إلى الهند » لفورستر ، « تحت البركان » للوري ، كلها تكتسب قوتها من الشخص الثالث الذاتي بتحويله مسرحياً إلى وعي متعدد منظور إليه بروية .

وأخيراً ثمة أنواع مولّدة تنشأ على نطاق واسع جداً من المزج واختلاف ترتيب أجزاء الرواية : السرد المتعدد والمشارك (« ثلاثية المزرعة الاسبانية » لموترام ، مسلسل هكسلي « عالم جديد طريف » ، «حوليات باسكيه » لديهامل) ، السرد المشترك بالإضافة إلى الشخص الثالث الذاتي (رباعية الاسكندرية) ، السرد المتنوع بالإضافة إلى الشخص الثالث الذاتي (روايتا لورنس «قوس قزح » و « نساء في الحب » ، روايات وولف ، رواية واغ « سيف الشرف ») ، وهناك الاساليب الثلاثة مجتمعة ، السرد المتنوع بالإضافة إلى السرد المشترك بالإضافةإلى الشخص الثالث الذاتي (روايتا جويس « صورة الفنان » و « يوليسيس» مؤلفات كونراد عن مارلو ، سلسلة فولكنر عن يوكنا باتاوفا) . من بين المتماثلات الأولى في رواية القرن العشرين الممددة ، لا تعتبر رواية « حديثة » إلا إن كانت من جزء واحد . وماعدا استثناءات نادرة ، فان الروايات متعددة الأجزاء ذات صوت واحد من الوجهة الخلقية والبنيوية ، وبذلك تثير مسائل حول الشكل والصوت شديدة الاختلاف . تتخذ مثل هذه الأعمال عامة أحد شكلين رئيسيين : ١ — شكل الحوليات أو روايات الجماعة Roman Fleuve (سكوت، ثاكري ، كوبر ، ترولوب ، دزرائيلي (٢— الشكل المتداخل :

تنويعات عن فكرة أو موضوع – « المزيد من مغامرات » . . . أو « اعادة زيارة . . . . » (سرفانتس ، بونيان ، ديفو ، كارول ، توين ، بطلر) . كلا الانموذجين يتكرر في القرن العشرين ١– غالزوورثي ، باول ، سنو ؛ ٢– براين ، هكسلي – وان تواردت أشكال متباينة الوجوه بصورة أكثر تعقيداً . بمعنى من المعاني ، نجد أن تمديد هذه الأعمال ذاته (بصرف النظر عن النوايا) يضفي عليها بالفعل نوعاً من أنواع تباين الوجوه . ففي رواية برين « غرفة في الاعلى » مثلاً ، نجد أن انعدام القيمة الخلقية لطموح جو لامبتون واضح تماماً ، ولكن تصويره في الرواية يظل حاملا شيئاً من العطف عليه . في الرواية التي تليها فقط « الحياة في الأعلى » نرى لامبتون وقد حصل على كل شيء ولم يحصل على شيء ، فينكشف تجوفه الكامل . (ولايعني هذا أننا نحتاج الى الرواية التالية ، أو أنها كتاب جيد ؛ بالعكس ، فالرواية التالية ينقصها ما تتحلى به الأولى من طاقة دافعة – لأنها تصور لامبتون بحالة سكونية ، فلم يعد يتحرك – ولاتنقل سوى القليل مما لانستطيع استنتاجه من الرواية الأولى) واذن فالروايتان معاً تؤلفان رواية متباينة الوجوه لأن المتوالية تقدم منظوراً متباين المسافة (في هذه الحالة ، أقل تعاطفاً) لبطل براين . وبالتالي ، فمع أن براين لم يحول منظوره الخلقي بين الكتابين وقد قام بعمل أكثر أهمية في امكانة : فقد « بدأ » وكأنه فعل . ومن سوء الحظ أن تفسد عدم مهارة براين الاسلوبية مغزى التحول – فهو وان كان موجوداً لم يكن مقصوداً بحال من الاحوال .

واذن فكل رواية متباينة الوجوه تشاطر في سمتين معينتين بدرجات متنوعة ١– وعيها لذاتها على أنها صناعة وانتاج ٢– تداخل مواقف أخلاقية متصارعة ، وهي عملية يشاركك بها أو يقوم بها بطل أو أكثر باعتبارها هدفاً . ان سلسلة الامكانات المتاحة لكلا النموذجين واسعة

سعة فن التخييل . فانشاء الوعي الذاتي يتراوح من العجز الساخر عند تريسترام شاندي من حيث كونه يفرض نظاماً جمالياً (« سلوا قلمي — انه يتحكم بي ولا أتحكم به ») الى الابتعاد الساخر لرواية كونراد في « العميل السري » ، ومن صنعات دوس باسوس الموضوعية المكتوبة بشكل معقد مثل « عين آلة التصوير » والفيلم الاخباري وفق السيرة في الولايات المتحدة و « منتصف القرن » الى نظرات الكشف المتبادل ولكن الجزئي نحو الذات والآخرين الذين يعيد عدة رواة اكتشافهم في ثلاثيات كاري ورباعية داريل . ونحن نعي البنية كعملية مستمرة في مثل هذه المؤلفات لأن راوية أو أكثر أو أصواتاً روائية تبدو مصممة عن وعي بأن تجعلنا نعي ذلك .

يمكن مسرحة المنظورات الخلقية المتعارضة من خلال قلب مبسط للمعايير الجمالية والانسانية (رواية أوسكار وايلد « صورة دوريان غراي ») ، أو من خلال اعادة تجريب ماض مازال حياً (« توقعات عظيمة » ، « الجندي الطيب » ، « ذكريات » بروست ، رباعية دريل) ، أو من خلال منظورات متنوعة خلقياً ومتداخلة مكانياً (« جوستين » و « جولييت » لدي ساد ، « الى المنارة » ، معظم أعمال فولكنر ، ثلاثيات كاري ، « صورة الفنان » و « يوليسيس» لجويس) ، أو من خلال كشف سلوك بطل واحد منقسم على نفسه وعدو لنفسه (هنري ميلر بقلم هنري ميلر ، ستادزلونيجان لفاريل ، همبرت همبرت لنابوكوف) . وبطبيعة الحال يستخدم العديد من الروايات المتباينة الوجوه — ومن بينها أفضل هذه الروايات وأكثرها امتاعاً — تقنيات متضاعفة متباينة الوجوه .

وتضم مثل هذه الروايات بطلاً أو أكثر — من باب صقل البنية وتنقيحها — يكون موضوعاً لبحث خلقي ، وقليل البعد عن المؤلف المتخفي (روبنسون كروزو لديفو ، أسرة فورسايت لغالزوورثي ، لويس ايليوت لسنو ، نيكولاس جنكينز لباول ، رابي لكملمان) ، أو يكون موضوعاً للروايات التي تشدد على صفتها غير المتعينة (« الرجل الثقة » لملفيل ، جوناثان سكريفنر لهاوتون ، و « قنصل » لوري ، « واط » بيكيت) ، وغالباً مايكون هذا البطل واعياً لذاته ويقوم بربط شخصيتين في ادراكه المتضاعف (« جليفر» لسويفت ، داول ويتتجنز لفورد ، ستيفن وليوبولد بلوم لجويس ، المتناجون الستة في ثلاثيات كاري) ، وفي بعض من أكثر روايات المتباينة الوجوه امتاعاً ، نجد شخصاً مزعوماً أحياناً دون أن نعرفه ، وأحياناً لانكتشفه الا في أثناء تصويره لنفسه — ينقلب الى موضوع (مارلو بطل كونراد ، غافين ستيفنز بطل فولكنر ، بدي غلاس بطل سالينجر . فنيكولاس أورف ، البطل الراوية في رواية جون فاولز « الساحر » يوصف في أول الكتاب بأنه « متحرر» ، ثم ينقلب موضوعاً (وهو يستعمل كلمة « ضحية ») في أكثر روايات التحري اتقاناً في العصر الحديث . والنتائج في هذا المقام سلبية بشكل فظ ، لأن كل الحبائل التي ينصبها تعريه من أقنعته وحججه بحيث نغدو في النهاية أقل ثقة بشخصته — وكذلك هو — مما كنا في البداية . وبما أن التشديد الكثير يقع على البطل بوصفه واعياً لذاته وراوية غير دقيق في روايته ، فان أمثال هذه الشخصيات جميعاً تظهر فيما يمكن تسميته الروايات النفسية — الجمالية التي يكون النموذج فيها الفنان الحديث الذي يكافح كفاح الأبطال ضد المادة الحرون بين يديه : نفسه والعالم من حوله .

ويزيد تعقيد هذا النوع بامكانيات متضاعفة لحل الصراع الخلقي الناشب . أبسط الطرق وأقلها حداثة تعيين ناطق خلقي محدد ، مثل الشيخ الحكيم بيب في « توقعات عظيمة » أو البابا في « الخاتم والكتاب» لراونينغ . وتقدم المعالجات الاكثر اشكالية رواة مشاركين — اسماعيل في « موبي ديك » ، ديلسي في « الصخب والعنف » ، شريف وكونتين في « أبسالوم ، أبسالوم ؟ » — فيقدمون حلولهم الجزئية في محاولات تقبل جزئياً ، أو تقدم معلقين ساخرين كالذين نراهم في « العميل السري » و « الطريق الى الهند » و « تحت البركان » . أو أن راوية بطلا مرتبكاً يجتاح المشهد منغمساً بارتباك أعمق من أي وقت مضى (غليفر ، تريسترام شاندي ، داول لفورد ، همبرت همبرت) ، أو أنه يتوصل بالفعل الى شيء يشبه أن يكون حلا خلقياً (مثل هنري ميلر بقلم هنري ميلر ، دارلي بقلم داريل ، جو لامبتون بقلم براين) — ولو أن هذا الحل جزئي وموقت لأنه يظل مائعاً . أو أن مثل هذه الاعمال قد تعكس تعرية أو إبطال المنظور المركزي بحيث لايكون الاثبات ضمنياً) الوحش في الدغل ، أوراق أسبرن ، صورة دوريان غراي ، لوليتا (أو أن قراراتهم الواثقين بها ثقة جزئية قد تبقى متناظرة أحدها ضد الآخر . بحيث لا يتوصلون الى قبولها أو الى رفضها (نهاية الاستعراض ، الى الميناء ، ثلاثيات كاري ، رباعية داريل (ولو عبرت عدة شخصيات عن رضاها التام عما توصلت اليه ، تقول ليلي بريسكو في « الى الميناء » : « لقد بلغت رؤياي »،وبذلك تختتم الرواية (وليس القصة بالضرورة) .

ان ماتتطلبه الروايات متباينة الوجوه جميعاً رغبة القراء في اقحام أنفسهم للمشاركة في العملية الابداعية والاخلاقية ، ورغبتهم في بقاء

أهوائهم الخلقية والجمالية لفترة تكفي كي يجربوا الدعاوي المتعارضة وأن يواجهوا مباشرة وبشجاعة عدم قابليتهم للتسويات والاتفاقات . ولهذا ، فعلى الرغم من أن بوث يصرف النظر عن العرض مقابل الأخبار المزدوج باعتبار العرض لايناسب بلاغة التخييل فان الرواية متباينة الوجوه تطالبنا بأن نعطل ايماننا وكفرنا اللذين نربطهما عادة بالمسرح . ويخبرنا البرت جيرارد بحق أن رواية « لورد جيم » تختلف في القراءة الأولى عنها في الثانية (باعتبارنا قراء مختلفين) (١٥) ، غير أن هذه الظاهرة ليست فريدة لأن الروايات متباينة الوجوه تمتاز بأنها تحول بؤرتها وأغراضها الظاهرة (ومن ثم « وقائعها ») حتى وهي تسفر عن وجهها أمامنا . ان الصيرورة اللامتناهية لمثل هذه الأعمال تعين التحديات المتصلة والمتنوعة تنوعاً مدهشاً التي تجابهنا خلال تجربتنا لها.

بودي فقط أن أضيف أن الرواية أكثر أشكال الفن طواعية بطبيعة الحال . ولا تتعدد في أي مكان تعددها في المشهد الواسع الذي تقدمه الروايات متباينة الوجوه الممددة. ان هذه الرواية ، بوصفها نوعاً ، شكل منتشر من أشكال التعبير الفني وهب نفسه لأشكال ونماذج من السرد المتنوع تنوعاً خيالياً لانهاية له . وعلى الرغم من المتنبئين بنهايته ، فان هذا الشكل يستحق معالجة تسلم له بحقوقه وشروطه لا من حيث هو فقط وسيلة قوية ومثيرة من وسائل التعبير الخلقي والفني في يد كتاب القرن العشرين وقرائه ، بل أيضاً لأنه قد يكون أفضل وسيلة انسانية لذرع العوالم من قبل ومن بعد : فالرواية قبل الحديثة تتوضع في خط زمني مستقيم في حين أن المستقبل يبزغ من التناقض المحمول على مابعد مذهب ماكلوهان في الأدب .

ملاحظات

١ — لمناقشة الروايات المغلقة والروايات المفتوحة ، انظر ألان فريدمان ، « دورة الرواية » (نيويورك ، ١٩٦٦) .

٢ — المصدر السابق يناقش هذه المشكلة المركزية للرواية .

٣ — « .. . الكاتب ملزم بأن يكون واضحاً بشأن وضعه الخلقي بقدر الامكان » .

« بلاغة التخييل » (شيكاغو ولندن ١٩٦١) . وتكمن هذه الفكرة وراء مناقشة بوث النقدية في الكتاب كله ، وتبدو مفيدة ولا يمكن مهاجمتها . ولكن بوث يعني « بالواضح » كلا من « بسيط » و « جيد » وبذلك يخلط المعايير الجمالية بالمعايير الفلسفية والخلقية . .

٤ — فريدمان .

٥ — « الرواية الانكليزية : شكلا ووظيفة »(نيويورك٣، ١٩٥).

٦ — روبرت شولز وروبرت كيلوغ « طبيعة السرد »(نيويورك، ١٩٦٦) .

٧ — « الحكواتية » (نيويورك ١٩٦٧) .

٨ — « ويليام غولدينغ » في « عن الأدب المعاصر » ، تحرير ريتشارد كوستلانتز (نيويورك ، ١٩٦٩) .

٩— طرحت هذه المجادلة في كتابي « لورنس داريل ورباعية الاسكندرية : الفن للحب » (نورمان ، أو كلاهوما، ١٩٧٠) .

١٠ـ انظر نورمان فريدمان « وجهة نظر في التخييل : تطور مفهوم نقدي » ١٩٥٥ .

١١ـ « طبيعة السرد » .

١٢ـ« الرواية المحكمة الرباط : ملاحظات في رواية القرن الثامن عشر » ١٩٧٠ .

١٣ـ انظر بوث .

١٤ ـ قلت « فوضى السرد الواضحة » لأن تحكم الكاتب هو الذي يشيدها .

١٥ـ « كونراد والروائيون » (نيويورك،١٩٦٧) .

*

شخصيات (ضد التشخيص)
في الرواية المعاصرة

ماكس ف . شولتز

أظهرت الروايات المتأخرة جداً اعتباراً فريداً للتشخيص الذي تطور في وعي الذات أو في ادراك خلقي . فلا بني بروفين ولا هربرت ستنسيل ولا ايليوت أو فريد روزووتر) في رواية كورت فينغت « باركك الله يامستر روزووتر (ولا إف أو لاري (في روا ية ليونارد كو هن « خاسرون جميلون ») ، كل هذه الشخصيات لا تعادل أبطالاً من أمثال يوجين راستنياك أو بيت أو راسكولينكوف : ان كبرى روايات القرن الثامن عشر ، مثل الانسان الفيكتوري ، كانت تشخصها منظومة للمكان والزمان والقيمة . وكان يحدد أبطالها الروائيين مجتمع منظم وشرعة خلقية ثابتة . وقد زودت امثال هذه المقولات التاريخية روائيين بالحدود التخيلية لوعي النفس . فقد بدأ الانسان بريئاً وغير متشكل ثم شب على معرفة صلته بالآخرين ومكانه في العالم ، بفهم منظم لكل ذلك . وليس من قبيل المصادفة أن يكون القرن التاسع عشر ، وريث المفهوم العضوي الرومانتي في النشوء والتغيير ، قد أنجب نظم الداروينية والماركسية والفرويدية ، بما فيها من افتراضات زمنية . وقد لخص المفكر الألماني ويلهلم ديلثي الاطار السائد للعصر حين لاحظ ...:

« في وسعنا أن نعرف ماهي الروح الأنسانية من خلال التاريخ فقط . . . فهذا الوعي بالذات التاريخي يسمح لنا بصياغة نظرية منهجية عن الانسان » (١) . وكان تصور الانسان أنه قائم اجتماعياً وخلقياً في الزمان ، وكذلك عكس التخييل الانسان .

أبدى القرن العشرون نفوراً مطرداً من المنظومات المحيطة ومن الشرح غير النقدي . كان بليك شكاكاً طليعياً حين جادل غاضباً :

العقل يقول « معجزة » ؛ نيوتن يقول « الشك » .

ماذا ؟ تلك هي الطريقة لنضع كل الطبيعة خارجاً .

« الشك ، الشك ؛ فلا تؤمن بمالا تجرب » (٢) .

ان آخر تطرف في نزعتنا الى الشك يتغاضى عن توازن العالم المادي ، وقد مجد هذا الوضع المروع فونيغت في روايته « مهد القطة » ؛ حيث يدمر الجليد العالم في تلك الرواية بحجج فصيحة — و لو أنها هدامة — موجهة ضد العالم الفلكي الذي بسطه وعظمه نيوتن . ان المدنية الغربية التي تعظم بأخلاقها من شأن الزمان وصياغات نظرية المعرفة ، بوصفهما معلمين من المعالم التي تحض العقل البشري على النظام ، قد وقعت تحت سحابة من الشك ، وعوملت على أنها ليست أكثر صحة ، بل أقل ارضاء ، من أنماط التخييل التي يؤمن بها كتابها إيماناً جدياً . هذا الرفض للمنظور التاريخي ، مع كشف زمني للحوادث قد أجبر الروائيين على أن يجعلوا من متاهة العالم الناتجة لديهم مادة رواياتهم وشكلها — هذه المتاهة ملهى بلا مخرج ، قاعة مرايا ، أو صندوق ضمن صندوق (اذا اكتفينا بايراد عدد من الصور الدارجة الاستعمال لوصف الكون) . لقد تم التخلي عن العضوي الخفي لصالح الصنعي الصريح .

ومع ذلك فان صنعية الروايات المعاصرة — اللعب بالكلمات كما وصفها طوني تانر في كتاب أخير — لها سوالف فلسفية يمكن التعرف اليها ؛ هذه السوالف ان لم تكن أصولها المباشرة فانها ليست أقل تاريخية من الطرق التقليدية المنبوذة في تنظيم التجربة . ويتفق مفكرون يفترقون افتراق جورج لوكاش عن ليفي شتراوس اتفاقاً جوهرياً على هذه الناحية التشكيلية في عالم الأدب . فهي ليست . **مجرد شبه شاهري « ذاتي » أو وهم ، لأنها تصف حيزاً موضوعياً موجوداً يتقاسمه الفنان مع بقية الناس ، بل مع البشر كلهم ، من حيث قابليتنا لفهم أسلافنا . إن الفن بوصفه تطابق الذات مع الموضوع في العملية الجمالية يسلسل وعي الذات عند الجنس البشري . ولهذا كانت المخيلة الفنية منتجة دون أن تكون متقلبة بالضرورة . فهي لا تضع عالماً خاصاً بل كلاً منظماً متجذراً إلى أقصى حد في التجربة الجمالية للجنس البشري . بهذا المعنى « يعكس » الفن حقيقة واقعية ، لكن هذه الحقيقة الواقعية ليست إحدى « الوقائع » كما أنها ليست مجرد « مشاعر ». فالفن صورة بالمرآة لمجال « موضوعي » من القيم ، أو بلغة أخرى ، إنه يورد الحقيقة عن هذا العالم (٣) .**

ومن الواضح ، كما يلاحظ جورج ليختهايم ، أن أقصى مغزى للابداع الفني عند لوكاش متعلق بعلم الوجود (مغزى أونطولوجي) ، وأن الفن يسفر عن « الطبيعة الحقة للانسان من حيث هو كائن نوعي » (٤) المهم في الأمر أن الحتمية الاجتماعية عند لوكاش ، كما تلخص في هذا المقام ، لا تفترق عن أسس الأنثروبولوجيا الاجتماعية عند

ليفي شتراوس . ومن خلال تقليد النزعة التاريخية الممتد من فيكو إلى ميرلو بونتي ، يحاج شتراوس بأن الأنماط الثقافية الموضوعة بدافع استجابات الانسان للموضوعات الطبيعية والمصطنعات المدنية أهم لفكرة الانسان عن نفسه من الزمان والمكان . إن هذه التشكلات التي وجدت غائصة في أساطير قبل اللغات تمثل عادات العقل،تظل قائمة لتعلن عن ولع الانسان برواية الحكايات ، أي لتحويل الغوامض الطبيعية إلى نظم ثقافية متماسكة وليس من غير المعقول الشك بأن مثل هذه البنى الفكرية قد تسود الأدب في هذه الأيام التي تفقد فيها النظم التفسيرية الواضحة قدرتها على نشر الايمان في قلوبنا .

وفي حين أن التخييل في ربع القرن الأخير ما يزال يستجيب للأدوات التقليدية في النقد ، من الواضح أنه يستدعي تطوير تقنيات تحليلية مستقاة من ذات الصورة للحقيقة التي شاركت في انشائها فيما تبقى من هذه المقالة ، بودي أن أختبر فعالية إحدى هذه المقولات الآمرة للعقل بوصفها أداة نقدية لفهم بعض أنواع من التخييل المعاصر .

وصف كل من ليفي شتراوس ورومان جاكوبسون العقل ، سواء في عمله الثقافي أو اللغوي ، بأنه أداة تستخدم رموزاً مزدوجة لتولد من معطيات الاحساس الفجة بنى لغوية ذات معنى . إن ليفي شتراوس ، في سلسلة دراساته عن أساطير هنود الأمازون (٥) يحلل عدداً من المعادلات الأسطورية التي يرى أنها تستجيب لمنطق التفكير البشري . وبودي أن أستخلص من معلوماته التصنيفية المعقدة في دراسته الهائلة عن أساطير « ما قبل المنطق » الديالكتيك الوحيد عن الطبيعي — الصنعي . وضع ليفي شتراوس مجموعة من المعادلات تتقيد بهذه الأزواج الأساسية ، مثل (٦) :

	الطعام		المجتمع	الدين	الصوت
طبيعي	طازج	فاسد	طبيعة	مقدس	ضجيج
صنعي	نيء	مطبوخ	ثقافة	مدنس	سكون

فاذا قربت فرضيته العملية التي تربط الانسان الحساس بالعالم الذي يدرك بالحواس ، فان البنى التخييلية كالرواية يفترض بها أن تعكس النوع نفسه من التشكيل ، وبخاصة الروايات المعاصرة التي يمتلك كاتبها نظماً للتاريخ مقبولة ولكن تم التخلي عنها لصالح استمرار عضوي أو سببي بغية أن ينفذ عنها مباشرة إلى شرائح عميقة من الدماغ البشري ما يزال يستكن فيها نظام للتفكير سابق على اللغة . والرواية التي تنطبق تمام الانطباق على الوصف السابق ، وتقدم امكانات خصبة لهذا النوع من التحليل تسمى تسمية غامضة بـ « المزاج الأسود » . والمعادلة التي أرغب في تطبيقها على هذا النوع من الأدب تحت عنواني « الطبيعي — الصنعي » هي التالية :

	تشخيص	تعاقب سردي
طبيعي	حنيني (تطور عضوي)	تسلسل زمني
صنعي	شبحي (بطل بألف وجه)	تراجع في اللانهاية

وأؤكد ، بطبيعة الحال : أن الصورة الفيكتورية للعالم والرواية الفيكتورية بجوهرها وصناعتها هي تركيب ثقافي ؛ وبالتالي فهي مناقضة للطبيعي بالمعنى الذي يستعمله ايفي شتراوس . ومع ذلك فلو أن المرء حصر نظرته إلى المشاغل الفيكتورية بالزمان والتطور الطبيعي ، كما

خلدها داروين في فرضياته وماركس في حتمياته التاريخية ، لكان في وسعه أن يتحقق من الاتجاه الطبيعي الأصيل في التعريفات الفيكتورية للتجربة . هذا الاهتمام بالنمو والبقاء ، كما ينعكس في الرواية بوجه خاص ، يلحظ أكثر إذا عورض بانتزاع الزمان من كثير من الروايات المعاصرة .

٢

معظم التخييل المعاصر تجنب عالم الواقع كما عرفته تجريدات الماضي المنطقية ، والأنماط المعنوية للعقل / الشعور و الواجب / الرغبة ، مما يملأ التطوير والتشخيص الروائيين في الروايات الكبرى للقرن التاسع عشر بدءاً من شارلوت برونتي وانتهاء بهنري جيمس . إذ لا يطلب منا أن نتلبس لبوس المعرفة الخلقية المتطورة واكتشاف الذات عند أبطال تلك الروايات .

إن كاتباً مثل نابوكوف يختار نماذج منفرة ليمنع القاريء من التلبس . وانشداه الطلاب تجاه رد فعلهم المزدوج أمام همبرت (بطل رواية لوليتا) أمر مألوف في صفوف الكليات التي تدرس « لوليتا » ، فهم يتعرفونه بطلاً محبباً لكن تربيتهم الخلقية تملي عليهم النفور منه .

إن نابوكوف يرفض تلبية توقعاتنا عما ينبغي للرواية أن تكون . فهو لا يراعي تقاليد واقعية القرن التاسع عشر ولا تقاليد سيكولوجيا هذا القرن أو وجهة نظره . كما أنه يصرف النظر عن محاكاة البطل أو تلبسه معتبراً إياها بازدراء أنها خرافة . وقد قال : « الحياة أقل شيء واقعية في التخييل » ، ولذا فيجب عند كتابة الواقع أن نضعه بين قوسين ، على اعتبار أنه لا توجد حالة مطلقة واحدة من الواقع ، كما

تبين ذلك دورة حياتنا اليومية (٧) . فنابوكوف يرى أن المادة الخام للتجربة ليست الواقع ، بل هي عملياً أبعد ما تكون عن الواقع . لذلك فان الرواية الواقعية التي تحاول أن تكون صادقة ليست واقعية بنسبة طردية مع اقترابها من مادتها الخام . من الناحية العملية ، وكما يعلم نابوكوف حق العلم ، وإن كان من المألوف نسيان ذلك ، لا تتمكن الرواية الواقعية من أن تكون أكثر من محاكاة ساخرة للعالم الخارجي . مهما حاولت أن تقلده ، ما دامت صورة ذلك العالم غير متطابقة أبداً مع الموضوع . وبالتالي ، فالواقع عند نابوكوف هو النمط أو الشكل الذي تستطيع المخيلة أن تميزه أو تخلقه من المادة الخام . الواقع إذن في أساسه نتاج فعل ابداعي أو تخيلي — فعل فني . وكلما زاد تعقيد النمط ازداد « واقعية » : أي كلما ازداد النمط اتساعاً وشمولاً ازداد واقعية والمادة الخام بذاتها ولذاتها ليس لها أهمية أو معنى عند نابوكوف . ولا يمكن أن تعني شيئاً إلا إذا نظمت — أي أن مواد الحياة تحول إلى مبدعات الفن . من هنا ، إذا كانت كل الروايات محاكيات مشوهة لأشياء أخرى — لمواد خام من التجربة . أو لأحلام ، أو لذكريات يعاد انشاؤها ، أو لمفهومات العقل — فان أصدق الروايات وأمتعها هي التي تشوه صراحة أو تقر علانية بتصنعها (بالطريقة التي يرفض بها سيزان والرسامون التكعيبيون المنظور ويفضلون الاعتراف بأن اللوحة تتألف من رسم على سطح من القماش) .

وعلى كل فان نابوكوف لاعب شطرنج مبدع . يتلاعب برد فعل قارئه بمقاربة حاذقة من بنيته التخييلية إلى الرواية التقليدية . لذلك فان مفهومي الطابع ووجهة النظر مثلاً ، ما زالا يفيدان المرء إذا استخدمهما

كأداتين نقديتين لتحليل « لوليتا » . فعن طريق تقديم الحكاية بصورة قصة بوليسية ، مما يضطر القاريء الى اجتياز الطريق من الجهل إلى الامتلاك الكامل للوقائع ، يحقق نابوكوف أثر النمو في المعرفة الخلقية . أضف إلى ذلك أن الزيادة الظاهرة في معرفة نابوكوف لنفسه تتقوى بالتشديد المميز على هوسه بالمراهقات في النصف الأول من ذكرياته وبالتعبير عن ندمه على افساد لوليتا في النصف الثاني . ظاهرياً ، تماشي الرواية بخط مستقيم تطور الروايات العظمى في القرن التاسع عشر . عملياً ، همبرت (١) الغاوي اللاهي لا يتغير من أول قصة حياته مع لوليتا إلى آخرها ؛ في حين أن همبرت (٢) النادم يظهر إلى الوجود في أعقاب مقتل كيلتي وخلال كتابته لذكرياته . ثمة همبرتان ، ولكل منهما طابعه المميز — الأول ممثل في الذكريات ، والثاني كاتب الروايات ؛ وإن كنا لا نرى واحداً تخرج من ضلع الآخر ، بل نرى فقط تناوب الاثنين بواسطة ندم همبرت الثاني من خلال الدعارة القديمة في قصة همبرت الأول . وبالاختصار فان التعاقب لدينا أقل من التجاوز ، وإن دراسة نمو معرفة المرء لنفسه أقل من تقديم شخصيتين متمايزتين — وبالتالي فان التشخيص المتطور أقل من الظهور الشبحي على طريق صيرورة همبرت بطلاً بألف وجه ؛ لأن هوس همبرت بالمراهقات ، وهو ما يجعله ينغمس في الوحشية ، له نموذجه في حكايا الجان ، وبالأخص حكاية « الحسناء والوحش » . وكما أن الحب يفك الرصد عن الوحش فيعيده أميراً ، كذلك فان حب همبرت للوليتا يساعده على تجنب هوسه بالمراهقات ويسمح للانسان المفتدى بأن ينبعث ، رابطاً همبرت بألف نسخة ونسخة عن أسطورة انبعاث الانسان من الحيوانية البدائية .

إن روايات من مثل « لوليتا » ليست تسليات خيالية . فالستراتيجية ذاتها تشكل معظم التخييل المعاصر ، وتتجاوز حدود الأنواع الأدبية القومية ، وتتجاهل الفجوات بين الأجيال . من حيث التكتيك ، نجد أن شخصيتي الأوسكارين اللذين رسمهما جونتر غراس في روايته « طبل الصفيح » أقرب إلى الهامبرتين منهما إلى شخصيتي ويلهلم ميستر اللتين صور فيهما غوته المبتديء والرحالة ، واعترف غراس بأنه حاكاهما محاكاة ساخرة في روايته .

إن مفهوم الوهم مقابل الواقع — وهو الموضوع المفضل للسنة النقدية في الثلاثين عاماً الفائتة — يقدم إلينا منظوراً مفيداً لإنعام النظر في الازدواجات غير المنهجية الدارجة التي تأهل هذه القصص . في هذا الإطار من الإحالة يقطن همبرت الأول عالم وهم مثالياً ، وهمبرت الثاني يقطن عالم المجتمع الوقائعي الجزائي . لا جدال في أن هذه التقائص تساعدنا على وصف مضامين روايات نابوكوف ونوع أولوياتها ؛ غير أن مقولاتها الزجرية تقع في الغموض حين ندخل البعد الاضافي لادارة نابوكوف الأدبية المتطفلة . وبعبارة أخرى فان الروايات أكثر شمولاً وبناء واعياً من مجمل ما فيها من بيانات سردية . ففي كل رواية من هذا النمط يتركنا البطل بذكرى معادلة ظاهرياً للقصة التي نقرأ . وإن كان حضور نابوكوف يتلاعب بنا أكثر منها ، لأن معرفته بكل شيء تلفت انتباهنا بصورة ساحرة الى النسخ المتعددة والخاطئة لواقع الأبطال . وبواسطة ربط وجهات النظر هذه يكيف نابوكوف معطيات التجربة وفق الكمال المتعالي للفن الذي يحتوي على كل من الرؤيا الخاطئة ووعيها . وفي وسع المرء القول ، إن النمط النهائي والواقع الوحيد بالنسبة

لروايات نابوكوف التي تشتمل على تراكيب أخرى (مثل الوهمي — الواقعي) إنما يقدم الدوائر المتعاظمة للطبيعة المتحولة والمنتشرة والمثبتة في علاقاتها مع الصنعة .

وبهذا نبلغ تقريباً إلى التعميم الذي استقرأه ليفي شتراوس من المعادلات الثنائية التي أوردنا ، والتي أرجع إليها الأساطير القديمة . أما إلى أي مدى يعكس كاتب النصف الأخير من القرن العشرين بكل رهافة تأثير (علم الإنسان) المعاصر ، والى أي مدى يؤكد العادات العالمية في التفكير كما يعكسها (علم الانسان) ذاك ، فتلك مسألة تظل موضع نظر . وليس في وسع المرء إلا أن يفعل ما فعله ليفي شتراوس ، فيتابع ترتيب البينات بحسب وزنها .

إن تناول جون بارث لمعادلة التطور الشبحي أقل دقة من تناول نابوكوف ، لأن بارث ، لقلة وثوقه بالأجوبة ، يستعمل رواياته ليستكشف نفسياً وتاريخياً فصول صيرورة الرجل وصيرورة الفنان .

استبدل بارث الشخصيات الشبحية بالتشخيص الجنيني ، والارتداد الدائري بالسرد الزمني — وبالاختصار ، فقد تطور من كاتب قصص تقليدية إلى كاتب أسطوري ، ومقلد ساخر ، وصانع ماهر ، ورجل له مزاح أسود . إنها رحلة كتابية مدهشة . في روايتيه الأوليين « الأوبرا العائمة » (١٩٥٦) و « آخر الطريق » (١٩٥٨) لا يبدي إلا أقل الميل للابتعاد عن النوع الأدبي والفلسفة المألوفين . فكلا الكتابين يعرف الواقع في حدود المذهب الطبيعي الأدبي الذي يرسم بدقة الشخص والمكان ، حفلات السكر والعربدة ، الحب والجنس ، وحوارات غير مهذبة — أي ما أسماه جيرها رد جوزيف بحق« ماريلاند المشابهة

للحقيقة » (٨) ، وكلا الكتابين يتقبل الوجودية على أنها تعريف للوضع البشري . وقد أثبت هذا الربط عدم جدواه في توسيع فهم الكاتب لبواعث النفس البشرية على العمل أحياناً والعطالة في أحيان أخرى ، ناهيك عن حاجتها إلى معرفة نفسها . فالوجودية ، ببرنامجها عن الفعل الإرادي ، تقدم منهجاً وصفياً ولا تقدم مرشداً تحليلياً . وتميز هذه الحدود ذاتها اعتماد بارث على واقعية الزمان والمكان التقليديين في رواية « وكيل سجاير الحشيش – ThəSot-WeedFactor » (١٩٦٠) تحرر من هذه الحدود في محاكاته الساخرة لرواية القرن الثامن عشر وبطلها المحتال وظهرت صنعته المتزايدة لفنه في بطليه إيبنزر كوك وهنري بورلينغام ، حيث البطل يشابه خصمه من كل النواحي ويزدوج معه . (وإن كانت علائم الازدواج تظهر أيضاً في رواية « آخر الطريق » عند جاكوب هورنر وجو مورغان) . بعد ذلك اكتشف بارث لورد راغلان وبورغيس (٩) . زوجاً وفناناً محطماً بمسألة الهوية الشخصية والثقافية (الصدى ، التأملات ، اللقب ، التفسير – Glossolalia ، قصة حياة) .

بالاضافة إلى مسرحة دورة حياة انسان واحد ، تؤرخ القصص دورة حياة الفنان تحت عقدتها التي تتراجع في الزمان إلى أصول الانسان من حيث هو كيان واع لذاته وفنان . يرافق هذا النكوص في القصص تحولان اضافيان . ويمتزج الكاتب – الرواية ، ببطء وثبات ، ١ – مع بطله الذي يصوره كاتباً يسعى لايجاد شخصية أدبية لنفسه ،٢ – مع حكاية النموذج البدئي للشاعر الشعبي الذي روى قصة حياته منذ أن ابتكر الانسان الكلمات . تصور الأوضاع الافتتاحية نمو أمبروز من

طفل إلى رجل ، وتخضع في روايتها إلى أسلوب بارث في تصوير ماريلاند تصويراً مقارباً للحقيقة . غير أن السطح الواقعي للحوادث الذي يعني بأمبروز بوصفه رجلاً راشداً يزداد تمزقاً بفعل عدد من الآراء المتضاربة ، وبالمحاكاة الساخرة للنفس ولأساليب أدبية أخرى ، وباختفاء الكاتب في الأبعاد الأسطورية لحكايته على الدوام . إن انحلال شخصية أمبروز حين يضيع في مدينة الملاهي يتوافق مع زوال وهم الكاتب — الراوية بالمادة الذاتية التقليدية وأساليب التخييل . أما في القصص التي تتلو قصة « مفقود في مدينة الملاهي » (التي تحتل مركز المجموعة) ، فان التقطع الظاهري في التحكم في السرد ، حين يتصارع الراوية صراعاً واعياً مع العقدة والموضوع ، يزداد باطراد إلى أن يقلص في « قصة حياة » إلى رواية « قصة عن كاتب يكتب قصة » . وخلافاً للروايات العظمى في القرن التاسع عشر مثل « دافيد كوبرفيلد » و « هنري إزموند » و « توقعات عظيمة » حيث ترافق معرفة النفس لحاق البطل بالرواية ، فان هذه القصص تصهر البطل — الراوية بالكاتب — الراوية في ارتداد في اللانهاية محروم من اكتشاف النفس . ويغدو البطل والراوية أصداء لامتناهيةللقوالبالابداعية التي يضعهاكل منهما. فلا عجب إذن إن كان بارث في قصة « الصدى » التي تتلو قصة « مفقود في مدينة الملاهي » ، يسبر أسطررة « الصدى ونرسيس » تمثل رواية « غايلز الصبي — العنزة » (١٩٦٦) جهد بارث لتركيز الأبعاد القابلة للتعريف التي يمتلكها البطل ذو الألف وجه — تركيزها في بطل واحد يشتمل مصيره على قصة أسطورية عن الانسان منذ فجر ظهوره إلى عهد التضحية به قرباناً للدماغ الالكتروني (الكمبيوتر) . هذه الممارسة

الروائية لموضوعات أنطولوجية (كونية) مغامرة تنطوي على انفصال جوهري . فهي لا تفضي ببارث إلى « الأنا » الأصلية . إن جورج الـ.ـي – العنزة يقاوم كيمياء التحول الأدبي إلى معنى يلزمه بأن يكون انساناً ، ويظل ببساطة مزيجاً من المقولات والتناقضات والمظاهر القديمة ، فهو تجسيع تجريبي لنفايات المدينة وتفاهاتها . فاذا استبعدنا صورة البطل على أنه مجموع أجزائه نجد أن بارث في روايتيه التاليتين « مفقود في مدينة الملاهي » (١٩٦٨) و « خيمرا – Chimera ») الخيمرا حيوان أسطوري له رأس أسد وجسم شاة وذنب حية) (١٩٧٢) ، اقتنى طريقة بورغيس وسعى بطريقة المفارقة الخيالية في « التراجع في للانهاية » إلى ربط الحيل السردية للنمو والشبحية بالحلول الظاهراتي للخالق والخليقة (بما في ذلك طمس الخط الفاصل بين الواقع والتخيل) بحيث يقذف نفسه القهقري إلى قلب النفس التي يتمفصل عليها معنى من معاني السلامة الكونية .

في « سبع ملاحظات إضافية للكاتب » ، وهي ملاحظات ذيلت بها أول طبعة أمريكية ، يشير بارث إلى « الطبيعة التسلسلية للأربع عشرة مقطوعة » (١٠) في مجموعة « مفقود في مدينة الملاهي » . فالقصص تخلق نوعاً من التطوير يمسرح حياة الراوية – البطل . من أنا بوصفي شخصاً ؛ ومن أنا بوصفي كاتباً ؟ هذان السؤالان هما الشهيق والزفير في الأربع عشرة قصة خلال تقدم الزمان من الحمل (رحلة ليلية بحرية) إلى الولادة واطلاق اسم على المولود « أمبروز » ، إلى الوعي بكيان منفصل عن الأبوين (السيرة الذاتية) ، إلى اليفاعة التي تسبق المراهقة (رسالة بالماء) ، إلى المراهقة وبزوغ المعرفة بالمقولات الخلقية والفنية

(التماس ، ومفقود في مدينة الملاهي) ، إلى الرشد حين صار طلباً لجواب عن سؤاله عن شخصيته الأدبية ؛ ولا عجب إذن أيضاً ، إذا وضعنا في حسابنا خصائص هذه الأسطورة ،أن حصل بارث على النتائج السلبية ذاتها التي تتضمنها . ولا يخرج بارث من هذه الدوامة إلا في آخر قصتين « Menelaiad » و « Anonymied ». فالكاتب — الراوية يحصل على جواب سؤاله عن الهوية الذي كان يطرحه بالحاف في كل قصة عن طريق تطابق شخصيتيه الخيالية والكتابية مع أسطورة التوالد الجنسي والابداع الفني . إن راوية بارث يتحقق من شبحه في اعادة مينلاوس لرواية قصة حبه لهيلين وفي اختراع شاعر غفل لحوادث حياته . وتشاهد ملحمة تقدمه بوصفه انساناً وفناناً — كما تصورها قصص « مفقود في مدينة الملاهي — على أنها آخر حلقة من دوامة نكوص يرجع أصلها الأسطوري إلى أول شاعر غفل أنشد الوعي قصيدة تدور حول ما يريد أن ينشد . فاذا نظرنا إلى « مفقود في مدينة الملاهي » نظرتنا إلى رواية (بدلاً من أن ننظر إليها على أنها مجموعة قصص قصيرة) وجدنا أن تسلسلها ينحل في الدائرية . والبنية الفعلية للكتاب مختصرة في البداية (وإن كنا لا نفهم مغزاها إلا بعد الانتهاء من الخاتمة) ، « بدهليز للحكاية » يتألف من جملة لا نهاية لها : « في قديم الزمان وسالف العصر والأوان كان ثمة قصة تبدأ (في قديم الزمان كان ثمة قصة تبدأ) في قديم الزمان . . . » .

إن تناول بارث المزدوج للزمان « حاضر قياسي وماض أسطوري وللوعي البشري (فردي وبدئي) يتوافق مع وصف ليفي شتراوس «للاستمرار المزدوج » الذي تعمل الاسطورة على صعيده : « أحد جزئيه

خارجي ومؤلف من حوادث تاريخية ، أو يفترض أنها تاريخية ، تشكل سلسلة نظرية لامتناهية يستخلص منها كل مجتمع عدداً محدداً من حوادث مماثلة يخلق بها أساطيره . . . والجانب الثاني للاستمرار داخلي وقائم في الزمن النفسي — الفيزيولوجي » لكل فرد (١١) . و « مفقود في مدينة الملاهي » تطور بالتناوب سرداً زمنياً وأسطورة متراجعة . بهذه الوسيلة يرى الكاتب — الراوية نفسه في النحو المتسلسل لبطله الكاتب وفي الابعاد البدئية للفنان الخالد .

إن دورة حياة البطل — الراوية أمبروز تلتف في الارتداد اللانهائي حتى تتقاطع مع المدار المكافيء للشاعر الغفل الذي يدور دوراناً تاريخياً لانهائياً باتجاه الحاضر .

ويبحث بارث في مثل هذه البهلوانيات الانشطارية عما هو أكثر من الاستمرار الأدبي أو الثقافي . فهو يبلغ حدود الوعي في سعيه لاعطاء الهوية الانسانية شكلاً محسوساً . ومع أنه يمكن بصورة سطحية تعريف الاستراتيجيات الادبية « لمفقود في مدينة الملاهي » بأنها رومانتية ، فانها من الناحية العملية تختلف عن استراتيجيات الرومانتية التي تقوم على مفهوم للكون يعرف المرء بموجبه نفسه بالمخيلة على أنه جزء عضوي من كل أكبر . ان صلة أمبروز — بارث ، البطل — الكاتب ، بالصانع البدئي* ليست صلة مشاركة بين الواحد والآخر بقدر ماهي صلة امريء هو آخر الانداد لشخص آخر .

وبورجيس يشير إلى هذه النقطة ذاتها في قصته « الصانع » حين يعرف نفسه بالمصطلحات الهومرية على أنه مثل آخر عن الشاعر الاعمى.

---

* — تكررت صفة بدئي في النص وهي صفة مشتقة من « النموذج البدئي Archetype » ولم نجد غيرها ، ونلاحظ انها سائغة مقبولة .

كلا الرجلين يظل من الناحية الأونطولوجية سليماً في حين أن سائر الشعراء يكررون الفنان ذاته بصورة فريدة . ان شاعر شلي يمتزج برياح الغرب في هبوبها الفصلي وبالسحاب في دورة الأرصاد . ويظل البطل — الكاتب لدى بارث والصانع لدى بورجيس هما نفسيهما في تمثيلهما للدور الخالد الذي يقوم به الفنان . إن بارث فارغ الصبر ازاء الانقسام بين الفنان المدرِك والموضوع المدرَك (خلافاً لنابوكوف القانع بالنزعة الذاتية الجديدة التي ظهرت في بداية القرن) وهو يسعى وراء مجموع أقل عضوية من المجموع البدئي والبيئي . مجموع تصوري يتضمن سرية الشخصية وتجريبية علم النفس . وقد صاغ في « مفقود في مدينة الملاهي » (والى مدى أضيق في « وكيل سجائر الحشيش » و « غايلز الصبي — العنزة ») بنيات مصطنعة توصل إلينا أيضاً صدمة التعرف الى حياة الشعور .

٤

لا أقصد تضمين كلامي أنه يجب نبذ الأساليب التقليدية في النقد واتباع المبادىء البنيوية التي وضعها جاكوبسون وليفي شتراوس، وبخاصة نظريتهما عن التنظيم الازدواجي في الادراك الانساني ؛ غير أني أود الايحاء بأن فهمنا لبعض الروايات الأخيرة التي تتجنب أهداف الواقعية التقليدية يغتني بهذا المنهج .

ليس استعمال الأشباح جديداً بطبيعة الحال . ولكن الجديد هو جو الزمان المعطل أو المؤبد ، جو التخلي عن السببية ، والغاء التاريخية المحيطة بمظهر الشخصيات المزدوجة في روايات بورجيس ونابوكوف وبارث وفونيغوت . كانت الرواية في آخر القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين مفتونة بالتنكرات والأشباح .

ان إطار الإحالة فيها دائماً قائم على تتابع الزمان ، مسير بحافز السرد .
فنجد مثلا في رواية كونراد « Nostromo » ان تشارلزغولد يقدم الينا على أنه رجل ملتزم تجاه مثل أعلى لشرف الأسرة كما أن جيان باتيستا يقدم على أنه ملتزم بشرعة الشرف الشخصي ، أما فرص تفخيم الذات والسلطة وتطوير الثروة . فكل منهما يشكل مثله للرجولة ومعنى الشرف عنده من خلال عبوديته لشيء : غولد لمنجم سان توم وباتيستا لشحنة الفضة في المركب . فكل رجل يستقر في رحم عالمه ، ويقع في شرك عرضية الحوادث والتطور ، وتدخل الجغرافية السياسية . وكل منهما صورة بالمرآة لصاحبه في وقت واحد . ومع ذلك فليس في وسع أحد أن يقول ان امساكنا بمصير أي من الرجلين يعتمد على معرفتنا بمصير الآخر . فقصة كل منهما كاملة وذات معنى بحد ذاتها ، ولا تقدم أكثر من تعليق ساخر على نظيرتها. ان شبجي نابوكوف في « لوليتا » وبارث ، في « مفقود في مدينة الملاهي » — وهي عكس السابقة — مرتبطان بصلة ديالكتية تحقق بنيتها الرمزية مجموعاً — كما تحقق أيضاً تهرباً من التاريخ ومن تفسخ الزمان — يتجاوز التكامل العضوي لكليهما وهما لاتتطوران كثيراً بقدر ماتثبتان ، مثل حشرتين عالقتين بالغير ، وتتكاملان بوضعهما الفني في صلة كل منهما بالأخرى . ان همبرت واميروز ، شأنهما شأن الانسان قبل اللغة . يسنان في كل لحظة بعثهما الأبدي الذي نقيسه بالتجاوز المضحك بين نفسهما الزمني ونموذجهما البدئي اللازمني ، فكأنهما بيغماليون وغالاتيس التي اخترعت نفسها .
ويلفت بارث نظرنا في « رحلة ليلية في البحر » بصورة محسوبة في تصوره لأمبروز الى العودة لدى كل تصور الى النفس البدائية ،

الى Anakulosés أو العودة الأبدي لدى أفلاطون ، أي تداخل الزمانية مع دائرية الزمان اللانهائية (١٢) . وقد نظم القصص في مجموعته بحيث تبدأ بالقصص التي تتحرك في الزمان وتنتهي بالقصص تقع خارج التاريخ . وفي قصتي « Menelaiad » و « Anonymiad » اللتين بنيتا على أساس هذا الارتداء في اللانهاية وتكرار النماذج البدئية الأولية – تبلغ المجموعة ذروتها في هذا التقدم المستقيم ظاهرياً للسرد (١٣) .

قصص بورجيس ونابوكوف وبارث – والى مدى في أقل قصص فونيغوت – عن التتابع الطبيعي نحو اعادة تنظيم اصطناعي ، وعن التطور الجنيني والتحولات المرحلية ودورات النمو باتجاه تعريفات أو نطولوجية « دون أن تصاب بعدوى الزمان والصيرورة » (١٤) . هل كان المسيح يهودا أو يهوذا المسيح ؟ هكذا يتساءل بورجيس في « ثلاث صور ليهوذا » في تنويعات على مفارقة زينون تحيل الهوية الى لغز . ومايثير الخيال في هذه الرواية مراقبة ماهو عضوي ظاهرياً وهو يتشكل تشكلا اصطناعياً . الغريب في مثل هذا الفن أنه كلما زاد التعقيد في تنظيمه بدا أكثر اشتمالا ظ على مطاردة الحقيقة .

ملاحظات

١– مقتبس عن جورج ليختهايم في دراسته عن « جورج لوكاش » (نيويورك ، مطبعة فايكنغ ، ١٩٧٠) .

٢ – من دفتر ملاحظات بلايك ١٨٠٨– ١٨١١ ، « مجموعة

٣ – على هذا النحو يلخص جورج ليختهايم مفهومات لوكاش النظرية الضمنية .

٤ – المرجع السابق ، ص ٧٧ .

٥ – كلود ليفي شتراوس .

٦ – قدم إدموند ليتش تلخيصاً مقبولاً ومثيراً للمسلمات الفكرية الرئيسية عند ليفي شتراوس في كتابه عنه (نيويورك، ١٩٧٠) . ولايمكن اتهام المؤلف بالخروج على أستاذه .

٧ – يقرر ذلك روس وترتيون في مقالته (نابوكوف المعلم) في مجموعة المقالات المسماة « نقد نابوكوف ، ذكريات عنه ، ترجماته» (١٩٧٠) . ويقول غولد في كتابه « النار الشاحبة » :

« ليست الحقيقة الواقعية ذاتاً وموضوعاً للفن الحقيقي الذي يبدع حقيقته الواقعية الخاصة ، وهذه ليس لها علاقة بالواقعية المتوسطة التي تدركها العين العامية » .

٨ – « جون بارث » كتاب لجيرهارد جوزيف (١٩٧٠) .

٩ — « مقابلة مع جون بارث » أجراها جون إينك لمجلة (الأدب المعاصر) :

١٠ — جميع المقتبسات من طبعة دار بانتام ١٩٦٩ .

١١ — كلود ليفي شتراوس ، « النيء والمطبوخ » ، ١٩٦٩ .

١٢ — مرسيا إلياد ، « أسطورة العود الأبدي » (نيويورك، ١٩٥٤) .

١٣ — يستفيد بارث ميزة أخرى من بناء كتابه على صورة مجموعة قصص . إن حجز التطور القصصي بتجميده في قصص قصيرة متقطعة يعمل على تخفيض احساسنا بالنمو الطبيعي الذي يميز رواية القرن التاسع عشر . وبهذه الخدعة المصطنعة يزيد بارث في التقليل من شأن العضوي.

١٤ — إلياد ، ص ٨٩ .

✻

الرواية والسرد

فرانك كرمود

بامكاننا توفير كثير من العناء على أنفسنا إذا قبلنا أن الرواية نثر سردي تخييلي ذو طول معين ، مما يسمح بمقدار عظيم من التنويع بين الروايات . ولكن من الواضح أن الناس يبتغون توسيع الرواية،ويتفحصونها بطرق متفاوتة ، وهذا يمكنهم من توجيه ملاحظات على غرار « هذه في الحقيقة ليست رواية » أو « أين ذهب الروائيون كلهم ؟ » . وفي وسع الناس أن يحددوا الرواية بدقة أكثر مما تسمح به صيغتي البسيطة ؛ لكن المشكلة أنهم بعملهم هذا يمثلون العرضي على أنه جوهري . وهذا هو السبب في أن موت الرواية غالباً مايعلن على الملأ . وينظر إلى الخصائص المرحلية والمحلية على أنها متطلبات عامة . ويزيد الصعوبة سوءاً رغبة من يفهمون ذلك في اعفاء أنفسهم من الروايات التي تعرض مثل تلك القيود ؛ فهم لايرغبون فقط — ورغبتهم هذه مفهومة — في كتابة روايات متحللة من تلك القيود المحلية والمرحلية التي ينظر إليها خطأ على أنها عناصر جوهرية في هذا النوع . كما أنهم لايبتغون بشكل بشكل معقول أن يتفحصوا الرواية ومن أي نوع بالفعل هي ،

وماذا يدور في عقل من يقرؤها ، وإنما هم — لسوء الحظ — يؤكدون أن أحدث مايقومون به يميزها تمييزاً قاطعاً عن أي شيء تم من قبل . وهكذا يمكن لكلا الطرفين التأكيد على أن الرواية القديمة ماتت : وان كان أحدهما يبتهج والآخر يأسى . إن الرواية الجديدة مستغلة وقاتلة لأبويها ، ويقوي هذه المضاهاة الأوديبية العمى الذي أنزله الابن بنفسه — كما قد يزعم بعضهم .

إذا وجدنا الصبر للنظر في الصعوبة عن كثب فقد نجد أن الشبه العائلي يستمر ، كما هو الحال بين لايوس وأوديب ، فكلاهما أعرج ، وكلاهما ضللته النبوءة ، كما تزوجا كلاهما من المرأة ذاتها . قد تصاب الروايات ، قديمها وجديدها ، بعاهات ولادية . وقد تأخذ النبوءات مأخذاً جد حرفي ، وقد تنشيء علاقة حميمة مع القاريء . الفروق قائمة بطبيعة الحال ، ولو أن التعليقات والاعلانات تضخّمها . فبعض العادات انقطعت : كالافتراض القديم بأن الرواية يجب أن تهتم بصحة تمثيل الشخصية والبيئة ، وتهتم بالنظم الاجتماعية والأخلاقية التي تتعالى عليها — فهذا كله موضع تساؤل . والنتيجة هي غربة محققة عما اعتدنا معرفته بأنه الواقع ؛ ونتيجة أبعد يمكن الدفاع عنها بأنها ذات امكانيات مفيدة ، هي استعمال التخييل وسيلة للبحث في طبيعة الرواية ، ومع أن هذا ليس جديداً فقد تم الاعتراف به على نطاق واسع . ولكنا إذا تقبلنا الجدة إلى هذا الحد فيجب أن نضيف فوراً أن أياً من هذه الأمور الجديدة لم يكن بعيداً من أنظار القص الطويل في الماضي ؛ فما **نتعلمه** عن السرد قد يكون بمعنى ما جديداً ، وان كان السرد في جوهره على الدوام مانتعلم الآن أن نظنه ، بقدر ما يكون

ظنناً صحيحاً ، وإن وجدت أسباب مقنعة لأن بدت الجوانب التي تهمنا أقل أهمية ، وكانت مدار استقصاءات أقل ، أو لم يتعرض لها أحد بتاتاً .

لذلك نشك إن كنا نحتاج إلى الحديث عن فاصل عظيم — حاجز تاريخي — بين القديم والجديد . من المؤكد وجود فوارق في التشديد على ماينبغي أن تقرأ ، مثلما توجد في أساليب السرد ذاتها اعادات في ترتيب الأهمية والتشديد . ولعل هذا يجب أن يعزى — كما يزعم النقاد الميتافيزيقيون — إلى تحول كبير في بنى تفكيرنا ، ومع أن هذا قد يكون سبباً كافياً لتغيير اهتماماتنا فلا يظهر أن موضوع تلك الاهتمامات — الذي هو السرد — يحاكي التحول .

قارن بالمشكلة السابقة مشكلة تاريخية أقدم . يذكر والتركيز في كتابه « الملحمة والرومانس » أن خضوع الملحمة للرومانس كان حادثاً دهرياً : « كان تغير المزاج والأسلوب الذي مثله ظهور الرمانسات الفرنسية وموضتها تغيراً شمل العالم كله ومضى إلى أبعد من مجال الأدب وتاريخ الأدب »(١) . والمؤلف يتحدث عما سمي فيما بعد « عصر النهضة في القرن الثاني عشر ، والذي لم يكن الانتقال فيه من « نوع الشعر القوي » (٢) إلى نوع آخر أكثر صقلاً وغموضاً ، وأقل بطولية . وفيما يتعلق بالتغيرات الأكبر في المجتمع فهو لايكتفي بتحريها في الشعر والخطابة ، وإنما في أنواع جديدة من رواية القصص التي « تحتوي على اخفاق الأساليب السابقة في التفكير والتخيل » (٣) . (الاخفاق) في هذا المقام كلمة قوية جداً .و (التغيير) تقوم مقامها بكل تأكيد ، ولا بد من القول إن اعادة تفحص طبيعة أداة وتصميمها — وهي هنا

الرواية — يمكن أن يتعلق بأنواع أخرى من التغير الثقافي ، كما يقترح كير . وان كان هذا مهماً ضمن تاريخ السرد القصصي ولو كمثال على حالة يغدو فيها من الممكن والمرغوب التفكير في طبيعة السرد لا كما تعطى وتدل على نفسها ، بل كشيء يتعرض لتطورات شديدة التفاوت . يقول كير : « لم يطرأ بعد ذلك أي تغيير في أشكال الرواية أشد أهمية من ثورة القرن الثاني عشر . . . فقد وضعت بشكل نهائي خاتمة للقيود المحلية والمرحلية القديمة المفروضة على السرد » (٤) .

ربما كان هذا غلواً . كما أن كلمة « خاتمة » قوية جداً . وبامكاننا أن نضيف إلى سلطة كير أفكار يوجين فينافر الذي يتحدث عن أمور مشابهة في كتابه المعجب « نشوء الرومانس » . انظر أولاً إلى أنواع الصعوبات التي تواجهنا في « أغنية رولان » : مشاهدها المتمايزة المتقطعة ، وفقدان « الروابط والنقلات الزمانية والعقلية » (٥) . فيبدو من المستحيل الحديث عن أنها تملك بنية شاملة أو جملاً سردية ، لأن هذا يتضمن سببية وترابطاً وجملاً اضافية — لا هذه الجمل المتتابعة دون ربط . الأمر ذاته ينطبق على الاقسام اللاحقة : يموت رولاند ثلاث مرات ، كل مرة بطريقة مختلفة ، كأنه في قصة بقلم روب غرييه . ويصر فينافر على أننا إذا حاولنا أن ننضد هذه الاقسام وكأنها زمانياً متلاحقة فسوف نشوه العمل الذي سيظهر أقل أهمية مما لو أننا بسطناه على سطح مستو من الزمان والسببية . ومن ناحية أخرى فان للرومانس سرداً مستمراً من هذا النوع . ولكن المشكلات التي يطرحها صعبة كذلك . بل غير مشروحة لشدة صعوبتها . ويبدو أن الكتاب يتعمدون أن يطلبوا من قرائهم أن يعملوا بجد عند قراءة نصوصهم ، وأن يخلعوا معاني عليها (٦).

فعمل القاريء كعمل الكاتب ، انه الكشف المطرد عن المغازي غير المباشرة ، وفي القص يكون عمل القاريء قراءة الاشعارات بما هو غير سردي . فالحقيقة هنا تعرف وتستثمر فيما يبدو طريقة غريبة . وقد يكون تماسك السرد القصصي من النوع الذي يخيب بعض التوقعات الثقافية .

أما التعقيدات عند كريتيان دي تروي فهي أنه يتهم إلى اليوم «بخروق في التماسك » (٧) . وقصته عن غريل مغيظة بشكل خاص ، وقد حل الثقات أشكالها باختراع سلسلة ملاحقات : سلاح خارق . ضربات حظ محزنة ، أرض يباب ، الشفاء . لكن هذا التسلسل والنموذج البدئي الاسطوري الذي نكتشفه في مؤلفات وستون ، لا يحدث في كريتيان ولا في أي نص قبله . (هذه هي حماستنا للتنظيم ، فحين حل إليوت لغز هذه الأسطورة « في الأرض الخراب » أعاد نقاده بلورتها) . على أن كريتيان لم يهدف إلى هذا النوع من التماسك ، وتقديمه اعتداء على نصه — بأن نتقل إلى تفسير السرد قيوداً غير ملائمة . فما سعى إلى تقديمه هو ما أسماه فينافر « نمط من التشديدات غير المحلولة » (٨) ، وهي التسمية التي تبناها عن كلينث بروكس . فهو لم يفترض أن كل الروايات الجيدة لابد أن تكون من النوع الذي يمكن القول عنه ان كل شيء فيه « في محله تماماً »(٩) فهذه مسلمة يصعب التمسك بها ؛ وإن عاد إلى النمو في القرن الثالث عشر مايسميه فينافر « قيود التصميم » (١٠) — أي متطلبات التسلسل والخاتمة .

وتغيب عن كريتيان صفات معينة يمكن على نطاق ضيق أن نربطها بالقصص محكمة الصنع : الختام : الشخصية ، احالة صحيحة إلى

مجموعة آراء عن الواقع . إن جزءاً من الرفض الحديث لهذه الصفات عبارة عن اعادة اكتشاف لخصائص السرد المعروف في القرن الثاني عشر : الصفات التي يدعوها فينافر : الضفر وتعدد الأصوات ، ومقاومة الخاتمة ، ونواحي أخرى من مختلف توقعات التشديدات . واذن فما نكتشفه من الاصغاء إلى كير وفينافر عن أغنية رولان وكريتيان هو أن الاكتشافات في طبيعة السرد وامكاناته يمكن أو يجب أن تجري حين نقوم باعادة تقويم لقطاع أوسع من المشهد الثقافي ، وان كانت الاكتشافات حول السرد ، وليس لها بالضرورة طابع يربطها ربطاً واضحاً بالتغيرات المرافقة لها . كما أنها لا تشكل تطوراً لا يمكن التراجع عنه ، وهذا هو السبب في أن الكتابين يحفلان بارهاصات عن أبحاث يقوم بها معاصرونا . كما نلاحظ أيضاً الرغبة في العودة إلى فرض قيود محلية ومرحلية . ان السرد سابق على كل ذلك ، وعلينا أن نفهم كيف يعمل دون مطابقته مع البيانات المحلية والانتقالية .

أريد الآن أن أتحدث قليلاً عن رواية واحدة ، ولأسباب أبينها فيما بعد ستكون الرواية قصة بوليسية . فقد بدأ هذا الضرب من القص يتطور في القرن التاسع عشر ، وبلغ في القرن العشرين درجة عالية من التخصص. لذلك فهو مثل حسن على المبالغة في تطور أحد عناصر السرد على حساب العناصر الاخرى: فمن الممكن رواية قصة بطريقة يكون هدف القارىء الرئيسي فيها أن يكتشف عن طريق تفسير الاشعارات الجواب على مشكلة طرحت في البداية . ويمكن أن تكون جميع الاعتبارات الاخرى تابعة لما سأسميه الفعالية التأويلية . ومن الواضح أن هذا التشديد يتطلب أن يكون عرض المعلومات ضمن سرد متتابع بدرجة تفوق ما في القصص الاخرى

(وان كانت كلها لها جوانب تأويلية) بحيث يدفعنا هذا التتابع إلى التساؤل « كيف أتت الأمور في شكلها » وكيف « انكشف كل شيء » ؛ كما أن هذه المعلومات تقوم على حادثة ، في العادة تكون جريمة قتل ، سبقت السرد الذي يقدم الاشعارات . ومن الواضح أنه توجد اختلالات في السرد أكثر تقليدية (ولو أن القراء سرعان ما يكتسبون الكفاءة اللازمة لتلبية المطاليب الجديدة) . وقد اخترت لهذا النوع قطعة معترفاً بها اعترافاً كلاسياً : « آخر قضية لترنت » . وليس لدينا دراسة مفصلة لمثل هذه الكتب، ويعود السبب جزئياً إلى أن بعضهم لا يجدونها تستحق الدراسة ، والجزء الآخر يعود إلى وجود حظر على رواية ما يجري في النهاية . وهذا الحظر اذا روعي يكبل التعليق ، لكنه يناسب استقصائي لأن أقوى القيود المحلية والمرحلية ينص على أن الرواية يجب أن تنتهي ، أو تتظاهر بذلك ، أو يعين نقطة يخيب عندها التوقعات بأنها ستنتهي . لابد من خاتمة أو تلميح إليها على الاقل . والحظر يقدس الخاتمة ، ويوحي بأن اعطاء الحل الذي يأتي في النهاية هو التخلي عن كل شيء ؛ إلى مثل هذا التشدد يبلغ التخصص التأويلي . ولكن انتهاك الحظر في السياق الحالي ضروري ومرغوب .

تعنى القصص البوليسية أكثر من بقية القصص بتوضيح سلسلة من الحوادث التي تغلق قبل بدئها أو بعده بقليل . ويطالب من السرد بصورته النموذجية أن يقدم عن طريق مختلف الاشعارات الملغزة جميع البينات المتعلقة بالطابع الحقيقي لتلك الحوادث المبكرة التي يطلب المحقق والقاريء أن يعيد بناءها . والاشعارات متعددة الأنواع . فبعض المعلومات تنقل مجرد نقل ، وبعضها الآخر تبدو بسيطة لكنها ليست

كذاك . وبالرغم من أن الكثير يظهر وكأن له علاقة بالمشكلة فانه لا علاقة له ، او يكون له علاقة ولكن لا يبدو عليه ذلك . وبطبيعة الحال لابد من تقديم نوع آخر من المعلومات ، وهو النوع الذي يدفع السرد قدماً ، فيؤسس المحيط أو يشخص التحري — بوصفه كاهناً أو مدرساً . أو واحداً من سكان البلاد ، أو عجوزاً غريبة الأطوار — أو يشرح في كره الكثيرين للفقيد ، وغير ذلك . قد تكون هذه المعلومات غير مناسبة أو لا تكون للمشروع التأويلي الذي يشرع به القاريء ، كما يمكنها أن تخفي اشعارات أو تقدم اشعارات زائفة . ولكنها بكل تأكيد تصرف القاريء عن مهمته التأويلية ، ما دامت تستحوذ على انتباهه . كما أن التداخل بين السرد وعمليات التأويل معقد بحيث إن المعلومات التي لا علاقة لها بالحوادث السابقة على السرد يمكنها أن تلفت انتباه القاريء فتغير مضمون الكتاب كله . وعلى كل فمن الناحية المثالية نظل نفرز البينة التأويلية عن غيرها من المعلومات، ونواظب على ذلك بالحاح يفوق ما نضطر إليه في أنواع أخرى من الروايات . إذ مع أن لجميع الروايات مضموناً تأويلياً ، فان القصة البوليسية وحدها تعطيه مكان الصدارة .

في « آخر قضية لترنت » نجد العنوان ذاته ملغزاً : فلا نكتشف لماذا تكون هذه آخر قضية إلا في المقطع الختامي . والجملة الأولى في الكتاب هي : « بين ما يهم وبين ما يبدو أنه يهم ، كيف للعالم الذي نعرف أن يحكم حكماً عاقلاً ؟ » . إن هذا الغموض عجيب . لكن الراوي يشرحه على هذا النحو : رجال الاقتصاد فاحشو الثراء ، مثل ماندرسون الضحية في هذا الكتاب ، أشخاص بالغو الأهمية في أسواق المال الدولية ، ولو لم يكن لهم أي تأثير في العالم الذي ينتج الثروات

الفعالية . (لاحظ أيضاً التوريط الزائف في قوله « العالم الذي نعرف » مما يوحي أن قراءتنا ستكون مسيرة دائماً بما يمليه الراوي) . وبطبيعة الحال تشير الكلمات إلى الصعوبة من الناحية التأويلية بأن تميز في الصفحات اللاحقة ما يهم وما لا يهم . وجدير بالذكر أنه لا يهم إن كان هذا الغموض مقصوداً أم لا . فالقاعدة المهمة والمهملة في قراءة القصص أنه حين يثار نوع معين من الانتباه فاننا نقرأ طبقاً للقيم الملائمة لذلك النوع من الانتباه سواء أوجدت سلسلة من الاشعارات التي تستفزنا أو لم توجد . وقد نقرر ألا نكون مطواعين فنتجنب تلك القيود المحلية والمرحلية .

وجد المليونير ميتاً على أرض بيته (١١) . أطلق عليه الرصاص في عينه . لم يوجد سلاح ، وكان على رسغه خمشات . وقد ألبس على عجل خليطاً من ثياب النهار والليل ، وقد فقد طقم أسنانه ، ولم تكن ساعته في الجيب المخصص لها ، وكانت أنشوطة حذائه سيئة العقد . ومع ذلك فقد كان مشهوراً بأناقته ، ومن الواضح أنه ارتدى بعض ثيابه أثناء فراغه ؛ وقد فرق شعره . وجد ترنت بين أحذية ماندرسون الجيدة حذاء ملوياً قليلاً كأنما دست فيه قدم كبيرة جداً . مما مكنه ، بعد تردد ، من أن يشك في مارلو السكرتير الانكليزي لماندرسون . كما وجد أن مسدس مارلو قد استعمل في القتل وبصمات الأصابع على طقم أسنان ماندرسون وفي أمكنة أخرى . ومع كل ذلك كان لدى مارلو حجة دامغة : في الليل ساق سيارته إلى ساوثمبتون في شغل لمندرسون . فاستخلص ترينت . بحق أن الوفاة حدثت في وقت أبكر بكثير مما افترض — فقد أورد الكاتب غموض البينة عند هذه النقطة بصورة تدعو إلى الشك — وأن مارلو في الليلة السابقة نقل الجثة إلى

حيث وجدت ، فدخل إلى البيت منتعلاً حذاء ماندرسون ، وقام بتقليد جريء لرئيسه — حتى إنه تحدث مع زوجة ماندرسون ورئيس خدمه — وبعد أن زرع الاشعارات التي توحي بأن رئيسه توفي في الصباح التالي سافر إلى ساوثمبتون . كتب ترنت كل ذلك وأخذ الوثيقة إلى الأرملة الشابة التي عطف عليها لكنه شك في صلتها بمارلو ، وربما في الاشتراك بالجريمة ، ثم ترك لها أن تقرر ما إذا كان ينبغي كشف الوقائع .

هذا هو أول « قعر زائف » في الكتاب . وقد التقط الكاتب كل اشعار تقريباً ، بما في ذلك ما لم أشر إليه ، بطريقة مرضية . ويمضي بعض الوقت دون أن يحدث شيء إلى أن يقابل ترنت أرملة ماندرسون ثانية ، فيتأكد من غلطه فيما يتعلق بصلتها مع مارلو ، ويقترح عليها الزواج . يواجه مارلو القادر على تقديم توضيح لسلوكه ليلة الجريمة ؛ فقد كان ضحية مكيدة شيطانية من ماندرسون (يؤكدها كثير عن دهاء المليونير وغيرته) لكي ينتقم من عاشق زوجته المفترض بأن يرسله في رحلة مع مبلغ كبير من المال والجواهر . فاذا أطلق ماندرسون النار على نفسه اتهم مارلو بقتل سيده والفرار بالسلب . من حسن الحظ أن مارلو كان لاعب شطرنج ماهراً مثلما هو ممثل بارع ؛ فقد رأى مكيدة مندرسون في اللحظة الحرجة ، وفسر تفسيراً صحيحاً بعض الظواهر الشاذة في سلوكه فعاد بالسيارة ليجد ماندرسون ميتاً قرب النقطة التي فارقه عندها . ولما كان يعتقد بأن من المستحيل عليه اثبات براءته بطريقة أخرى . فقد سلك تماماً كما استنتج ترنت ، سحب الجثة إلى البيت ، واستبدل مسدسه في غرفته ، ومثل التمثيلية في البيت قبل رحيله إلى ساوثمبتون .

صار الوضع الآن أن الشرطة تقبلت التوضيح بأن ماندرسون قتل على يدي مبعوثي اتحاد أمريكي قاومه أندرسون ، في حين أن ترنت ما يزال يعتقد أن انتحاره جزء من خطته للانتقام غير أن هذا مجرد قعر زائف آخر ؛ وما يلبث أن يأتي مستر كوبلز الموثوق من قبل ترنت ، وعم السيدة ماندرسون ليكشف أنه كان إلى جانب ماندرسون حين وجه المسدس إلى رأسه . وباندفاعه إلى الأمام وامساكه بالسلاح أطلق الرصاص عرضاً على رجل الاقتصاد . بالمناسبة . هذا الحادث لم يمر دون سابق انذار ، فقد هيىء له باشعارات خفية في الصفحات الافتتاحية . ولم يلاحظها ترنت ولا نحن . إن ترنت لن يخبر الشرطة ، لكنه ييأس من العقل البشري ، مما يدفعه إلى أن يجعل هذه القضية آخر قضاياه .

لو أن ترنت ركز على كوبلز الانتباه الذي ركزه على مارلو لما فاتته هذه الاشعارات . وسبب اغفاله لها بسيط : كوبلز ، انكليزي ، شريف ، ومن أعلى الطبقة المتوسطة . وترنت يفتخر بنفسه في معرفته للقيمة الحقيقية للناس . وإن كانوا لا يحظون بتقديره إلا إذا استجابوا لتلك المواصفات . فلا يجوز أن يكونوا رجال شرطة ولا خدماً ولا أمريكان . والشخصيات التي يظن أنها عاجزة عن ارتكاب الشر هم السيدة ماندرسون ومارلو وكوبلز . ومن ناحية أخرى نجد أن ماندرسون فاحش الثراء ، شديد التقوى ، عديم الرأفة ، وليس انكليزياً . إن الشرطة بطريقة ما على حق ، فالقاتل أمريكي ، إلا أنه ماندرسون نفسه وليس قتلة من اتحاد العمل .

ان مهمة الكاتب بطبيعة الحال أن يخدعنا عن اشعاراته ، ولكن من المهم له لكي يقوم بذلك أن يقدم معلومات لا تعطلنا عن متابعته . فمن

المهم أن يكون ماندرسون غيوراً ، متآمراً ، مستغلاً للفقراء ، وأن ينعكس ذلك على أمته . ويلاحظ مستر كوبلز في هذه الأيام التي لم يسبق لها مثيل أن « التفاوت بين مركبات المجتمع المادية والخلقية » ظاهر بشكل خاص في الولايات المتحدة . ولكي يلقي الكتاب الشك على اتحاد العمل الأمريكي يدعو القاريء طوعاً أو كرهاً الى القيام باستنتاجات بناء على أسس جديدة تماماً . فيذكرنا بأن الشهوة للمال ، والخلق الجاحد ، والاضطراب الاجتماعي ، والتآمر الأحمق ، والغرور النابوليزني ، والجنون العرضي ، صفات أمريكية نموذجية . ولا يقنع مارلو غروره القومي بل يغامر بتفسير قوي . فقد نظر في نسب ماندرسون فوجد أن أجداده كان لهم نساء هنديات . يقول : « توجد نسبة كبيرة من دم سكان البلاد القدماء في أنساب الشعب الأمريكي » . وخطؤه أنه كان تحت الانطباع بأن اكتشافه لهذه اللوثة الهندية قلب ماندرسون ضده . غير أن التهمة تظل صحيحة ، حتى ولو لم يكن خجلاً من دمه الأصلي ، ما دام في وسع كوبلس أن يتحدث عن « مزاجه الموروث بشكل ظاهر من الغيرة الشكاكة » . ومن حسن حظ السيدة ماندرسون أنها تزوجت من ترنت .

أهدى بنتلي كتابه لتشسترتون الذي كان يعتقد أن المتمولين اليهود أشعلوا حرب البوير ليعلموا الناشئة كيف يذبح أحدهم الآخر . قد لا يؤكد التاريخ ذلك ؛ ولكن إذا أضفنا ذلك إلى ما هو معروف من النزعات الاستعمارية عند الانكليز في العهد الادواردي أمكننا أن نرى شيئاً من الشوفينية في الحكاية ، وإن كان من المفترض أن بنتلي قصد

أن تظل غير واضحة . غير أن وضع الاشعارات يقودنا حتماً إلى الاستنتاج بأن لهذه الرواية مغزى ثقافياً ، إذا حاولنا إيجاد وصف شكلي للنص أمكن أن ندرج المغزى تحت عنوان « أسطورة أمريكا في أوائل القرن العشرين » . وقد استلزمت معالجة المواد التأويلية اعداد مادة أخرى يمكن أن نستنتج منها منظومة ايديولوجية : الأمريكي بالنسبة للانكليزي مثل الحد الأول بالنسبة للحد الثاني في كل عضو من هذه السلسلة : غني — غير غني ، غير مثقف — مثقف ، قاس — رقيق ، مستغل — أبوي ، بليد — حساس ، وهكذا نزولاً إلى الملون—الأبيض. وهكذا فان التأويلي يفرخ الثقافي .

كذلك فانه يفرخ الرمزي : فترنت مثلاً يحل الأحجية حلاً جزئياً فقط (فالحل الكامل يتطلب معونة كوبلز العجوز — الاسم الخير لتريسياس) ؛ وهو يخلف رجلاً يبلغ من الكبر أنه يصلح لأن يكون والد زوجته ، وبالتالي والد ترنت نفسه . ولا ريب في وجود تبديل كبير بطبيعة الحال ، غير أن الأسطورة أوديبية . وهكذا نرى أن رواية بنتلي ، ولو أنها في بدايتها لعبة تأويلية ، تقدم حتماً معلومات تمكننا — إن لم نكن مسايرين — أن نشرع مستقلين عن مقاصد الكاتب أو ارشاداته لأنه ليس مصدر الرسالة ولا حجة في قراءتها . جميع الأقاصيص مثل هذه ، سواء أكانت توجيهية أو دفتر حالات المرضى لمحلل ، أو رفاً في مكتبة . ومن الجلي أن النوع الذي يقدمه بنتلي تسيطر عليه المعلومات التأويلية ، غير أن تقديمها بصورة قصصية يشغل منظومات أخرى للقراءة أو التأويل . وللوثوق بالحكاية عواقب غير منظورة ، كما قد يعلم جميع قراء « دراسات في الأدب الكلاسي الأميركي » .

ولعل الامكانات المتضاعفة التي لا يعرف غورها ، والتي تلازم السرد « بحجم معين » تكشف عن نفسها بهذا النوع من التفحص ، مهما كان النص محدوداً من الناحية النوعية ، ومقاوماً لتعدد المغازي .

لنتابع هذا المثال بالغ الأهمية في التطور التأويلي . يقال في رفض الرواية القديمة إن بعض صانعي الرواية الجديدة الواعين قد أولوا الرواية البوليسية عناية خاصة . وعللوا ذلك بأنهم لا يثقون « بالتعمق » . فهم يعتبرون الرواية التقليدية بالتعاقب الوهمي دقيق التطوير فيها ، وبتشخيصها الشكلي ، نوعاً من أنواع الحياة . لذلك فهم يعجبون بالرواية البوليسية التي يسيطر فيها الجانب التأويلي على حساب « العمق » ، والتي لا تحفل بالشخصية ، والتي يوجد فيها بالضرورة عدد من الألغاز المتعاقبة التي تكبح التدفق الزمني وتشوشه لأنها تتعلق بسلسلة من الحوادث المبكرة والمتفاوتة . كما أن وجود اشعارات غامضة أمر بالغ الأهمية خاصة إذا أقلعت عن فكرة أن هذه الاشعارات — وفي هذا تغيير رئيسي — يجب أن تنغلق على بعضها بعضاً بدقة كبيرة ، وتخليت عن محاولة وضع خاتمة تأويلية تامة (فكل النهايات السائبة ترتبط معاً) .

ولو رجعنا إلى ١٩٤٢ لوجدنا ريموند كوينو في تعليق له على روايته « بييرو ، يا حبيبي » يتحدث عن « القصة البوليسية المثالية التي لا يحتجب فيها فقط العنصر الاجرامي ويظل غير معروف ، بل يغيب فيها أيضاً عن المرء إن كان فيها جريمة ومن هو التحري » .

بعد إحدى عشرة سنة نشر ألان روب غرييه أول رواية من روايات الموجة الجديدة ، « الممحايات »: والتي تشكل اقتراباً من ذلك المثل الأعلى . فالتحري عنده أكثر امعاناً في الخطأ من ترنت ، ثم يتضح

أن الجريمة التي يحقق فيها لم ترتكب بعد – إن لم نسرف في التعبير – وأنها حين ترتكب يكون القاتل هو التحري والاس . ويكون للضحية أباه – على أبعد احتمال . ولما كان والاس مفتوناً بامرأة نتبين أنها امرأة أبيه ، ولما كان يلقي ألغازاً مثل : أي حيوان يكون كذا وكذا في الصباح . وفي الظهر . . الخ ، ولما كان يبحث عن ممحاة من ماركة « أوديب » – فقد ورث صفات ترنت الأوديبية ؛ وان كان يعيش في نوع آخر من السرد مختلف عن المذكور ، فهنا نجد الحوادث والشخصيات مزدوجة ، والأشياء – بما فيها البندورة – موصوفة بتفصيل مهلوس وان كان فيه دلالة تأويلية غامضة جداً ، ومع أنه زائف بذاته فانه ليس مجرد قعر زائف . فترنت يعيش دون متاعب في كتاب يزدوج به جريان الزمان ، أما والاس فيغرق فيه يائساً . وترنت يسيطر على معظم الاشعارات . في حين أن الاشعارات تتحكم في والاس . كذلك فان الممحايات في شغل شاغل طول الوقت، تمحو الرواية . الخاتمة حسب تعبير بارث : « تتم حسب الطريقة المتبعة » . فيبدو أن الروايات تمحو نفسها بدلاً من أن تشيد حقيقة واقعية ثابتة . وتوجد علاقات وأصداء داخلية ليس لها مغزى خارج النص، ولا تشير إلى معنى خارجي. ويبدو أن الكتاب يحاول أن يفصل نفسه عن كل ما يقع خارجاً عنه .

ثم انتشرت هذه البدعة : رواية ميشيل بوتور « تصريف الأزمنة » كتبت بعد ذلك بسنوات قليلة ، وهي أيضاً بطريقتها الغريبة المعقدة وغير المغلقة قصة بوليسية . شاب فرنسي يقضي سنة في مدينة بلستون الانكليزية النائية ، فيجد نفسه حانقاً عليها ، وبعد سبعة أشهر من السلبية يستجمع قواه ليهزم المدينة فيما تبقى له من الشهور الخمسة بأن يعيد

اقتناص الزمن الضائع ، فيكتب تقريراً عن تلك الشهور الضائعة . ان جريان الزمان المزدوج يغدو مضطرباً حقاً . ففي فصل بعنوان « ماي ريفيل » يستعيد مباشرة أحداث تشرين الأول ، وفي حزيران تختلط أحداث حزيران بأحداث تشرين الثاني ، وهكذا يزداد التعقيد حتى يسرد في أيلول أحداث أيلول وتموز وآذار وآب وشباط كلها معاً ، لأنه لا يكتفي بتذكر الماضي فقط بل يعيد قراءة مخطوطه مدعوراً . يعني الكاتب الشاب نفسه بخرائط المدينة بشكل مستمر — إذ أن لها صلة سحرية بمتاهاتها . وأمتع ما في قصصه قصة (جريمة قتل في بلستون و جريمة قتل بلستون) وهي قصة ذات دقة طبوغرافية بالغة . إذ أن ريفيل يقابل مؤلفه ويكشف عن هويته ، وهذا عمل طائش يؤدي إلى الاعتداء على حياة المؤلف .

إن « جريمة قتل في بلستون » قصة ملغزة محكمة الصنع ، حسب كل التقديرات . كما نجد في « تصريف الأزمنة » مئات الألغاز من كل الأنواع ، وإن كانت لا تقوم بوظيفتها بشكل تقليدي . ففي وسعنا أن نرى كيف يصوغها ريفيل بتعاقب تأويلي ، بل إننا نقوم نحن بتأليفها ، ولكن لا يمكن حلها . إنها تظل قابعة في ماضي المخطوط : فنافذة قابيل في الكاتدرائية القديمة لا توحي فقط بقتل الأخ بل بأول مدينة وببلستون أيضاً — إلا أنها ناقصة ، مثل الرواية ذاتها وبقية الأعمال الفنية فيها ، إن لها علاقة — ولكن كيف ؟ — ببقية المدن الوارد ذكرها : بطرا ، بعلبك ، روما المحترقة ، ومتاهة كنوسوس ، وبالطريقة ذاتها نجد أريادن الأسطورية تتبطن الفتاة روز . ولكن بشكل غير تام ، كذلك فان تيسيوس (توأم أسطوري لأوديب) يتبطن الكاتب ولكن بشكل

غير تام . فالكتاب يتحول حتماً إلى موسوعة : الكاتدرائية القديمة تقدم نظرة نظامية إلى العالم ؛ والكاتدرائية الجديدة بنقوشها الدقيقة من نبات وحيوان وبترتيبها الحديث الملائم للمخلوقات النباتية والحيوانية ، تقدم نظرة إلى العالم تناسب القرن التاسع عشر . وجريمة القتل تحدث فيها ، أما الانتقام فيأتي أخيراً من خلال الضوء الأحمر في نافذة قابيل في الكاتدرائية القديمة . غير أن هذا كله والعديد من الاشارات التي تلائم التأويل زائفة ، فكل شيء يبقى بلا اغلاق ، بلا اتمام ، ونحن نراقب ريفيل يخفق في محاولته لدمج كل شيء في وحدة ، ولجعل الألغاز تعمل مثلما تعمل الألغاز في قصة بوليسية .

ج.سي . هاميلتون ، مؤلف « جريمة قتل في بلستون » يحاضر بشكل متقطع عن هذا النوع في الأدب . وهو يقول يجب أن تضم الرواية جريمتي قتل ، يكون القاتل فيها ضحية الجريمة الثانية التي يرتكبها التحري ، وسلاحه فيها « تفجير الحقيقة » . التحري على خلاف مع الشرطة ، كما تقتضي التقاليد غالباً ، (وهذه في نظر بوتور إيماءة إلى أفضل علاقة ممكنة بينه وبين القاريء) ؛ ولم ينشأ خلافه معهم بسبب عنايته بالمحافظة على النظام القديم ، بل لاعتنائه بفرض نظام جديد ، ولذلك يغشهم (كما فعل ترنت) . ويبلغ وجوده ذروته لحظة تستطيع رؤيته الدقيقة أن تحول الواقع وتطهره . يضاف إلى ذلك أنه أوديب بحق ، « لا لأنه يحل الأحجيات وإنما لأنه يقتل الرجل الذي يدين له بلقبه ولأنه أنبيء بهذه الجريمة من يوم مولده » (١٢) . ويمضي هاملتون فيحاج بأن « الرواية تتطلب في أحسن حالاتها بعداً جديداً » ومن بين الأسباب التي يقدمها لتعليل قوله هذا أن لمثل هذه الروايات سرداً

« لا يقتصر على أن يكون اسقاطاً على سطح منبسط لسلسلة من الحوادث وإنما يعيد بناءها وكأنها في الفضاء » (١٣) . ويضيف ريفيل أن في اكتشاف الحوادث قبل افتتاح الرواية ، تمتلك مثل هذه الرواية حقيقة لا نجدها في غيرها من الأنواع ، لأننا نستغرق في مصائبنا بعد حدوثها ، ونعيش حيواتنا في هذا التقاطع بين الماضي والحاضر . لهذا السبب شعر أنه مضطر إلى هجر البساطة في مايس حين جلس ليكتب ما حدث في تشرين الأول ، لمصلحة القصة البوليسية يقوم الكاتب بحركاته المعقدة في متاهة الزمان والذاكرة .

غير أن المحاولة أخفقت ، والألغاز غير ملائمة ولا مغلقة ؛ فجميع سلاسل الموضوعات ، والاعمال الفنية ، والنظائر الأسطورية ، منحرفة . فلن يحطم أي انفجار للحقيقة مدينة بلستون . ان هذه التناظرات الزوجية الهائلة التي تخلف التناظرات الفردية ، تجبرنا — كلاً من وجهة نظره — على التحديق في النص ، واحداث الملاءمة والموافقة لنا ، واقامة ترتيب جديد للواقع داخل النص ، ترتيب من اختراعنا . وقد تحدث بوتور بنفسه عن « تعدد الأصوات الفضائي » . وسيتحدث بارث حين يتفحص مثل هذه الظاهرة من « التصوير المجسم من الفضاء » . ونحن نقوم بقراءتنا في حدود العلاقات المقامة من خلاله ، بحيث نغير نظرتنا ونفوسنا — اذا تحدثنا بشكل مثالي — ثم نبادل آراءنا فيما يهم ومالايهم . وذلك لأننا في العادة نعيش بحالة هدنة مع العالم ، مفترضين وجود تطابق بينه وبين الرأي الذي كوناه عنه . فيمكن للرواية أن تكون انتقاداً للوعي العام . ويمكن أن تظهر أن تلاؤمنا العادي زائف ، وتهاجم الطريقة التي نضفي بها الشرعية على اعتقادنا فلا يبدو غريباً القول ان روايات

جورج ايليوث انتقادات للوعي العام . وبدون نسيان أن الرواية تستطيع أداء كل تلك الأمور ، بامكاننا الاقرار بأننا مساقون الى اصدار نظام ما ، وان هذا النظام لابد أن يكون جديداً . فالمسألة لا تقتصر على مجرد الموافقة على هذا النظام .

على هذا النحو تحولت التخصصات التأويلية في القصة البوليسية الى اهتمامات « بالحقيقة » ، حين تمكننا من العيش في العالم كما هو ، كما هو ببساطته ، فيتقصها كل معنى سوى مانستفيده في نصوصنا . وبحسب هذه النظرة فان كل رواية ينبغي أن تتحدى التوقع التأويلي البسيط الذي تصنعه ، لأنها تصنعه فقط اذا تقبلنا التضمين الزائف بأن العالم ذاته منظم ، ومشحون بعلاقات قابلة للاكتشاف ويقدم نهاية (للمشكلات) . وكما يؤكد لنا علماء الاجتماع ، ، بما أن « الآلية التصويرية للبقاء الكوني هي ذاتها من انتاج الفعالية الاجتماعية ، كما هي الحال في كل أشكال الشرعية » (١٤) ، فلا ندهش أن الكتاب الفرنسيين بتكييفهم للقصة البوليسية وفق أغراضهم قد غيروها إلى بنية ثورية؛فهم عادة يرغبون أن يروا فيما يصنعون مثالا لتغيرات أكبر في السياسية ، أو بشكل أعم في .

فهم يرون أن التحري الأوديبي لم يعد يهتم بالالغاز مضمونة الحل : بل غدا بشيراً بنظام جديد . وقد غدت المشكلة المركزية مشكلة اعادة القراءة ، والقراءة للمرة الثالثة ، لأنها تتطلب منا أن نعيد تكييف أنفسنا ، وان نتحرك في عوالم غير متحققة على الصعيد التقليدي.فالرواية قد « نترضت » ، والغاز مثل كرينيان عادت من جديد تتحدى القارىء . عليه أن ينسى كيف تعود أن يقرأ . فبما أنه مضلل بقيود محلية ومرحلية

فعليه أن يكف عن اختراع أساطير بنائية ، ويطور بدلا منها فعالية ابداعية يتطلبها دائماً السرد الى حد ما،وان أمكن أن تصاب بالكلال لفرط الألفة وتلبية توقعات منتظرة . وأظن أننا بهذا الغرض نوفي الجدة حقها كاملا . فهي تبلغ الى معرفة حية ، وطريقة جديدة لتقرير ماكان معروفاً من قبل ولو عن طريق الحدس على الأقل : « انفتاح » النصوص ، و « عدم تعاديها الى العالم الخارجي » ، والروح الأدبية الصحيحة فيها . هذه المعرفة الجديدة مضطرة الى تغيير الاتجاهات التقليدية تجاه النصوص الجديدة والقديمة . وان نشأت هنا صعوبة ، هي محدودية النقد الذي يعارضه النقاد الجدد ويناصبونه العداء .

كيف نتخلى عن نوع القراءة التي تذعن للقيود المحلية — والمرحلية وتقويها ؟ لقد بدأنا بذلك من زمان طويل ، ولابد للمرء من أن يأسف لسوء الاتصالات مع باريس ، فنحن الذين لدينا البروفسور إمبسون والنقد الجديد منذ أربعين عاماً ، وقل أن نحتاج إلى من يخبرنا بأن النصوص يمكن أن تكون متعددة المعاني ، ويصعب علينا الاعتقاد بأن جميع الأساتذة ينكرون ذلك . على أن هذه الفروق لا تقدم لنا العذر في اهمال ما قيل ، كما لن تعذرنا على الاهمال قلة ثقتنا بسياسات النقد الفرنسي الجديد وفلسفته ومشاجراته . فلديهم عن المنهج ما يعلمونه النقاد التطبيقيين ولا يقتصر ذلك على شغلهم على النصوص الجديدة. إن رولاند بارث، أحد أوائل المتحمسين لروب غرييه ، قد مضى بعيداً بالامكانات النظرية للرواية الجديدة في أول عهدها فادعى — قبل أن يعرف كتابها قدرتها — أن « محو الحادثة » (١٥) قد تم عن هذا الطريق على أفضل وجه .

وبعد ذلك ، وقد شايعه نقاد بنيويون آخرون ، اهتم بمحاولة

الشكليين الروس قبل أربعين عاماً لإيجاد مناهج لوصف قصة أورواية كما يصف فقيه اللغة جملة – أي دون اعتبار للمعنى الذي تريد أن تبلغه ، بل يهتم فقط ببنيتها . وهذا يوافق رأيه في أن على الأدب أن يناضل ضد اغراء المعنى (١٦) ، وان على « علم الأدب » – كما يسمي المشروع الجديد– ان يعمل كما تعمل اللسانيات . وصك كلمة « écrivance »تمييزاً للكتابة الجديدة عن الأدب القديم الذي يعتمد على الاحالة الخارجية .

كان المشروع البنيوي – أو الشكلي الجديد – في السنوات الست الماضيات على غاية النشاط ، فاستنبط الكثير من الطرائق لوصف النص وصفاً علمياً (١٧) . غير أن بارث بدأ يتململ منه ، فلم يعادل المهمة المتوخاة منه في وصف النص في فرادته وتميزه . في كتاب S/Z (١٩٧٠) وضع اجراءات جديدة واختبرها في قصة بلزاك « ساراسين Sarrasine » .

فهو يحاج بأنه لاينبغي احالة النص الى نموذج بنيوي ، بل يجب أن يفهم على أنه سلسلة دعوات موجهة الى القاريء لكي يبنيه . فهو شبكة من المغازي ، من أشياء ذات مغزى ينقصها أن تدل على مغزى ، وفي وسع القاريء أن يدخل المغزى حيث يشاء . فعليه أن ينتجه لا أن يستهلكه ، فكأنه يكتبه ، وبما أنه غير قابل للاحالة الى الخارج فيمكن أن يدعى « نص قابل للكتابة » . وهو يسمي النصوص الكلاسيكية « قابلة للقراءة » اذ ينقصها تعددية معاني النص القابل للكتابة ، لأنها تمتلك معنى لا يمكن إلا أن يكون ايديولوجياً ، وفي بعض الوجوه ، كما في القصة ، يمتلك النص توجيهاً ينبغي على « النص القابل للكتابة »

أن يتجنبه . وبعبارة أخرى ، فان للقابل للقراءة قيوداً محلية ومرحلية.
أما النص القابل للكتابة (والذي ليس له مثيل) فليس له مثل هذه القيود .

يمكن تلخيص تحليل بارث في خمس قواعد تعلل ما نقوم به أثناء عملية قراءة نص ، وتتعلق كل قاعدة أو أكثر بوحدة كلامية أو « عبارة». هذه القواعد حافلة بالوعود وان لم تكن مرضية تماماً . تتعلق اثنتان منها بما نعتبره سرداً قصصياً وتتميز بأنهما قاعدتان تأويليتان : وهما توالي الأفعال (وذلك عتمد على الخيارات) وطرح الغاز تجد الحل بعد تأخير واخفاء ومراوغة . تتعلق القواعد الأخرى بمعلومات لم ترد على التوالي : معلومات دلالية (سمانتية) وثقافية ورمزية ، تقع على محور شاقولي وليس أفقياً بالنسبة للعمل الفني . وتظل غامضة الى حد ما خاصة بالنسبة لتحريم تنظيم بعضها على أسس فكرية . دراسة هذه القواعد تختلف عن دراسة المعاني ، وتقتصر فقط على وصف تعددية النص كما تفهمه القراءات التي يفترض أن تكون كفوؤة . في الكتابة « القابلة للقراءة» (ككتابة بلزاك مثلا) تكون التعددية محدودة . والعكس من ذلك في النص القابل للكتابة . القابل للقراءة ملتصق بمعرفة مهجورة . ولكن حتى في النص القابل للقراءة يوجد انتقال من قاعدة الى قاعدة أخرى : فالمغزى ذاته قد يعمل وفق القاعدتين الرمزية والتأويلية (كاخصاء زمبينلا في قصة بلزاك أو الألغاز الزائفة عن العنف الامريكي في « آخر قضية لترنت ») . وعلى الرغم من قيود التعددية المحدودة — كالالتزام بأغلاق اللغز — فيمكن أن يقف العنصر الرمزي والتأويلي في النص القابل للقراءة ضمن علامة مع العالم الخارجي . وصار بوسعنا الآن أن نرى مامنع مؤلفي النصوص القابلة للقراءة من الرؤية . فقبل كل شيء نفهم

أنه لاتوجد رسالة ينقلها الكاتب الى القاريء : « في النص الذي يتكلم عنه القاريء » .

اذا تجاهلنا نزعات بارث الايديولوجية — وهي في حد ذاتها قيود محلية ومرحلية — يمكن أن نجد في قواعده طريقة واعدة للتقرب من مهمة وصف مايجري حين نقرأ سرداً قصصياً . وهو يبدو محدوداً جداً في كتابة S / Z ازاء قضية العمليات التأويلية عند القاريء ، ولا شك أن هذا يعود الى طبيعة النص الذي يتفحصه . ولكن لاشك أيضاً أنه تجاوز القيود التعسفية التي ظنها قواعد . وربما ساعدنا نوع القراءة التي يصفها على تطهير ادراكنا ازاء مسائل السرد القصصي . أحد الأمثلة على ذلك أن علينا تغيير آرائنا حول الخاتمة المقبولة التي يستغلها التخصص التأويلي في القصة البوليسية . وكان طرح هذه المسألة من قبل كوينو وروب غريبة مقدمة لفهم جديد يقول ان الخاتمة التأويلية والانواع الأخرى منها ليست جانباً من جوانب السرد القصصي بل هي أمر طاريء وعرضي . وكان هذا درساً لقنتنا اياه الرواية الجديدة والقواعد التي وضعها بارث .

يبدو من الخطأ المحاجة بان تلك القواعد تضع حداً فاصلا بين ما يدعى رواية ، بكل مالها من صفات وشروط تبدو جوهرية ثم تتكشف عن أنها شراك مرحلية . وبين بعض القصص التي تتحلى عنها . فقد شاهدنا بعض القصص البوليسية التي تعد كلاسية تسبق الى التصوير المجسم بألغازها غير الملائمة وتلاعبها الحر بين القانون الرمزي والقانون التأويلي . ان الاستبصارات الجديدة في طبيعة التخييل هي أيضاً استبصارات

في الرواية — لأن جميع الروايات تقترب من التصوير المجسم حين تريد ارضاء القاريء (ولنعترف بأن هذا المعيار فج ولكن يمكن الدفاع عنه) .

ومع أن « ساراسين » نشرت عام ١٨٣٠ فانها مهمة من الزاوية السابقة ، ويسميها بارث « النص المحدود » : ومع أنه يسميها أيضاً مثالا على « الأدب الملآن » فان موضوعها الذي يدور حول الخصاء يعكس برموزه اهتماماً بالحاجة والفراغ ، ويستغل تضارب الخصاء مع الجنس ، والفراغ مع الامتلاء ، Z مع S ومع أن « ساراسين » تقع في الجانب الخاطيء من الخط الفاصل بين الأدب الحديث والكلاسي ، فانها لا تقتصر على أيضاح محدودية التعددية في الأدب الكلاسي لكنها تشير الى ظهور « الأدب الفارغ » الذي خلف ، ضمن نظرية المعرفة الراهنة . الأدب القديم مثلما خلفت الاشارة الرمز .

يظهر ان علينا أن نستنتج أن روايات الماضي جميعها التي نجد فيها ما يعجبنا تشترك مع الرواية الحديثة في أنها لاتتحمل التفسير الذي يفترض معنى محدداً . وتحت تأثير مهاتورة فرنسية محلية . يتحدث بارث دائماً وكأن النقاد التقليديين ينكرون تلك المسلمة — وهذا غير صحيح خارج فرنسا بطبيعة الحال . فهو يقول بطريقة جديدة بمعنى ما أموراً نعرفها من وقت طويل عن تعدد معاني النصوص الجديدة .

ومع ذلك فما يزال بعض النقاد يشعرون بالفزع من الفراغ . فابتكار الاساطير لشرح اشارات كريتيان الى قصص غريل مثل واضح عن استمرار ميل النقاد الى الخاتمة. وأمتع ما في الأمر أن هناك روايات معاصرة تحتوي على هذه الاختراعات الأسطورية التي وضعت جهاراً

لتحبط الخاتمة . فقدم جيمس أمثلة كلاسيكية على ذلك وبالأخص في « النبع المقدس » . ويقتضي الأمر مرور زمان طويل لفهم مضمون هذه التجارب في ادخال التعددية والخاتمة الناقصة . ومع ذلك فان نجاح مشروعاتنا التفسيرية لروايات ديكنز مثلا دليل على أننا قدمنا تخمينات جيدة عن مثل تلك المضمونات ، بطريقتنا غير المنهجية . ولا حظنا أنه لا تلوح حدود يمكن تمييزها لعدد الأبنية التي تحملها : ان مانرفضه بالحدس . ومايزال الأمر الأبسط من ذلك أن طول كل مانسميه رواية ينبغي أن ينبهنا الى أنه يحتوي على الكثير من المعلومات التي لايستفيد منها الناقد مهما التزم بتفسير واحد . فاما أن يلم بها من بعيد أو يتجاهلها ، وأحياناً يتصرف يظن بوجود أمور من الضروري للرواية أن تفعلها — لأنها رواية وتحتاج إلى الظهور بمظهر أنها صحيحة — وإن لم يكن ذلك من عمل الناقد كما يقول بارث : « فهو عمل مختصر وفير ذي معنى في وقت واحد » وهو في أحسن الاحوال يعالج قسماً ضئيلاً من المعلومات وأحياناً يتصرف وكأنه الواردة في النص ، وهي معلومات يمكن معالجتها كما نعلم كلنا — بطرق متعددة تجعل تعدد وجوده النص أمراً مؤكداً .

وكما بينت قبلا ، فان الروائيين استغلوا من زمن طويل معرفتهم بأن الرواية بطبيعتها متعددة ، ولايحتاج المرء أن يضيف الى جانب اسم جيمس سوى اسم كونراد الذي ابتكر الفجوة التأويلية قبل زمان طويل من توسيع روب غريبه لها بحيث تشمل النص بأكمله . فقد أبصر هؤلاء الكتاب طرقاً لا ستخدام حقيقة أن معاني السرد القصصي دائماً . الى حد ما ، فاستثمروا هذا الاكتشاف وكتبوا ليظهروا مدى طابع الحرفية على الرغم من الغموض الذي ظل قائماً حوله . وبذلك يكون بارث قد وجد طريقة يمكن أن تكون مفيدة في الحديث عن شيء كان البحاثة الروائيون قد ألقوا عليه الضوء من قبل .

· لنأخذ مثلا بسيطاً : في رواية « تحت سمع الغرب وبصره » يغادر رازوموف روسيا ليعمل « مثيراً للشغب » . ولا نعلم إلا فيما بعد كيف دبر ذلك : لقد ساعده طبيب عيون . وفي الرواية عدد كبير من التاميحات قليل منها هام في السرد الروائي ، وهو يتعلق بالعيون والابصار . وبعضها يتعلق بالفرق بين الروس وغيرهم . وبين روسيا وسويسرا ، وبعضها الآخر يتركز على تقديم الآنسة هالدين . كل ذلك يمكن تصنيفه وفق قواعد بارث التأويلية والدلالية والثقافية والرمزية . كما أن مرونة التداخل بين هذه القواعد واضحة . فهي أكثر تعقيداً من رواية بلزاك . ومن مثل هذا النوع من الكتابة تنشأ الحاجة الى ابتكار وسائل شكلية لوصف التعددات ، أكثر من الرغبة في تطوير وسيلة قادرة على تحليل أي سرد (ولو أن بارث قد ينكر ذلك) . ان الوفرة في تداخل المغازي المتعددة كانت من اختراع روائيين تفحصوا امكانيات السرد ؛ أما كفاءتنا لقراءة هذا السرد فتتوقف على وجود نصوص تتطلب مثل تلك الكفاءة .

وبالمناسبة ، فمن الصحيح تماماً أن نقول مع بارث ، ان مسألة ما اذا قصد كونراد بالزيارة الى طبيب العيون أن تدل على كل ذلك ، مسألة ليست موضع بحث . فهي ببساطة في طبيعة القضية . وبهذا المعنى يصدق القول : « . »

فاذا تعلم القاريء من نصوص معينة كيف يتكلم فسوف يطبق ذلك على نصوص أخرى . بما فيها النصوص الكلاسية ، القابلة للقراءة ؛ وهذا هو السبب في أننا نستطيع دائماً أن نجد أشياء جديدة نقولها عن نص كلاسي ، ففي وسعنا أن نعيد بناءه من جديد . لقد طرأ تطور على قراءتنا وليس على النصوص ؛ فنحن نعرف أن الرواية لاتنقل ببساطة رسالة رمزية من المؤلف ، وهذه المعرفة تزداد وضوحاً حين نضطر الى

التعامل مع روايات مثل « تحت سمع الغرب وبصره » لأنها تؤكد قابلية خطأ كل مايبدو صحيحاً الى آخر صفحة ، وهذه لاتقدم خاتمة بل شركاً تأويلياً (٢٠) . ونظرات الرواية الى روسيا ، مهما قيل فيها تمثل رأي كونراد ، فلم يكن بصره غريباً . فالفرق في زوايا الرؤية تؤدي هنا الى تجسيم تصويري صحيح . ويصلح تعبير « زاوية الرؤية » لتذكرنا بوجود محاولات مبكرة في التراث الانكلو – أميركي لحل المشكلات التي تشغل بارث . وهي كامنة في السرد القصصي . وبارث لم يكتشفها ولا أظهر أنها جاءت الى الوجود مع تغييرات ثقافية كبرى في العصر الحديث .

يريد المنظرون الفرنسيون رواية دون احالة متعالية مثلما يريدون عالماً غير مؤمن . وهم يريدون أن يستحيل على أي شخص أن يستعيد المحلي والمرحلي المتأصل في « القابل للقراءة » . وفي سياق بحثهم عثروا على بعض المكتشفات . فقد لاحظوا ، كما لاحظ د . ه . لورنس ، أن الرواية قد تكون طريقة لاظهار ان العيش ممكن . لأن القراءة ممكنة دون أن نتقبل النسخ الرسمية عن الواقع . وأدت بهم فرحة الاكتشاف الى الاعتقاد بامكان وجود نوع من الرواية يؤمن أكثر من ذي قبل بفضل التخلي عن الافتراضات القديمة وتزويد النص باشارة نقية من الاحالة الخارجية ، وبدون رمز ، وبدون بنية ، بل تتقبل كل البنيات التي ينتجها القاريء . غير أن هذا – وربما لأغراض ايديولوجية – أفرط في تحديث بعض جوانب السرد القصصي ، وهي منتقاة من مجموعة امكانيات دائمة ثابتة ، على الرغم من أنها الآن تستحوذ على جل الانتباه . وكما رأينا في البداية ، كان من الممكن لرولان أن يموت ثلاث مرات ، وكذلك أمكن ذلك لشخصيات روب

غوبيه . كما أن كريتيان فهم شيئاً عن « الفراغ » الذي يعد الآن أمراً مستحدثاً . وليس من الصعب الاستكثار من الأمثلة التاريخية ، فاننا ، بعد كل شيء ، حين بتحدث عن أثر كلاسي فانما نعني نصاً قد تملص من القيود المحلية والمرحلية .

وبالاختصار ، تجدد الانتباه الى جوانب في السرد القصصي لم تتوقف عن الوجود لأن الانتباه لم يتركز عليها . فحين نعيد تركيب رواياتنا العظيمة — كما يجب ، وكما فعلنا في السنوات الأخيرة بكلاسيات القرن التاسع عشر حين أعدنا صنعها — سنجد أن لها كلها بعض صفات « ساراسين » ، كما حددها بارث ، وبعض صفات رومانس القرن التاسع عشر ، كما حددتها ماري دي فرانس . فهي تدعو دائماً الى تفسير جماعي للأدب ، والى معالجة صحيحة للقوانين ؛ ومن طبعها أن تطالبنا بانتاجها بدلا من استهلاكها ، وبتحريرها من القيود المحلية والمرحلية ، بما فيها قيودنا ان امكن . فيما يتعلق ببارث ، من الصعب التسليم بأنه وضع منهجاً للوصف الشكلي للآثار الكلاسيكية ، وان كنت أعتقد أنه فعل ذلك ، لأن حذق استبصاراته والمعيتها في تحليل « سراسين » تشهد بذلك . فاذا تابعت الحديث عن السرد القصصي بشكل حسن فهذا يعني أنك ستحسن الحديث عن الرواية .

ملاحظات

٥ — الصفحـــات ٤٩.٤٦ ، ٣٢٢ ، ٣٤٩ ، ٥ .

٦ — اقتبسها فينافر عن ماري دي فرانس .

٧ — اقتبسها فينافر عن ماري .

٨ — ١٠ ، الصفحات ٤٧ ، ٥١ ، ٥٢ .

١١ — من الحق القول ان هذا التلخيص لايفي تلك الأحجية الممتعة حقها .

١٢ — ١٣ — « الوقت الماضي » (١٩٦٥).

١٤— برجر ولو كمان ، « التركيب الاجتماعي للواقع » .

١٥ — ١٦ — « مقالات نقدية » .

١٧ — تودورف ، « نظرية الأدب » (١٩٦٥) .

١٨ — ٩ S/Z ص ١٥٧ ، ٧٥ .

٢٠ — تجد مناقشة وافية لهذا المثال في « أبنية التخييل» (١٩٦٩) .

*

عودة إلى النوع هذه الأيام

التخييل وفن السينما

الرواية والكاميرا

ليونيل إيـدل

سعى الروائيون منذ البداية تقريباً إلى أن يصبحوا آلة تصوير (كاميرا) . ليس أن يصبحوا آلة جامدة بل آلة تمتلك الحركة عبر الزمان والمكان ، وهو ما حققته الكاميرا في هذا القرن . فنحن نتابع بلزاك وهو يتحرك في موضوعه ، من المدينة إلى الشارع ، ومن الشارع إلى البيت ، ونتعب ونحن نتعقب خطاه وهو يتنقل بنا من غرفة إلى أخرى . نشعر بأن هذا « الواقعي » الكثيف كان لديه رؤية مسبقة للسينما . فقد تلتقط آلة التصوير المشاهد نفسها في شريط بعدة ثوان . وما نخسره في العملية هذه هو قوة « **الكلمة** » . إذ نواجه بدلاً من ذلك بقوة« **الصورة** » .

وحيثما وجهنا أبصارنا في القرن التاسع عشر استطعنا أن نرى الروائيين يعنون بالعين المصورة والحركة المصورة — ولا يقصر تولستوي في سلسلة هذا السباق الرائع ، قرب افتتاح « أنا كارنينا» باحساس فاخر بالمونتاج*.وكانت « سينما » فلوبير سباقة . فهو يصور عمودياً

* المونتاج : اختيار وترتيب المشاهد المصورة .

وأفقياً — Pan ، ويصور عن كثب Closeup الجماهير والافراد والامحات ، ثم لا يكتفي بالبصر فيشرك معه الصوت — إذ أن إيما ورودلف يستمعان إلى الخطب الطنانة من شرفتهما عند تقديم الجوائز ، وتمتزج كليشهات الخطب بأقوال رودلف المكرورة عند الجماع . وهي تفيد كعنصر تحريري ، كما يحدث حين تسقط كلمة « قذارة » على حديث الحب السطحي . وكان لهنري جيمس عين الكاميرا تحت قناع « الصورة » و « المشهد » . إذ ما هي « زاوية الرؤية » ؟ إن ماريا غوستري تتفحص سيماء ستريثر ، وكذلك يفعل هو . يصبح القارىء ماريا ثم ستريثر . ثم يسمح له بأن يبتعد قليلاً بحيث يمكنه أن يرى الاثنين معاً وجهاً لوجه . وقد كان انحرافاً عظيماً في تاريخ الرسم والتخييل حين اجتهد الرسامون بأن يبتعدوا عن الكاميرا ، بينما سعى الروائيون بكل الوسائل الممكنة لأن يحتضنوها .

ومع ذلك فهذا القول يبسط ويضخم أمراً يتطلب قدراً كبيراً من انعام النظر . فنحن نعرف أن « الواقعية » جاءت مع بلزاك إلى الرواية ، وصارت الروايات — ومازال — تناقش بشدة وكأنها « واقعية » فعلاً (وأكثر من أسرفوا في ذلك هم علماء التحليل النفسي الذين يتحدثون عن إيما وكأنها كانت عندهم على المنضدة خاضعة للتحليل ، أوعن أنا وكأنها منذ سنين تحت المراقبة بسبب هوسها المخبول) . كانت «واقعية» هؤلاء الأشخاص الخياليين عظيمة في القرن التاسع عشر إلى حد أننا ننسى أحياناً أنهم لم يكونوا على قيد الحياة قط : انهم أشخاص من النماذج البدئية الشعرية التي يختلقها الخيال . فقد اختلط الواقعي والواقعي — الخيالي . إن « يوليسيس» عمل سينمائي — وبخاصة ليل

المدينة بما فيه فن تلاشي المشاهد المكبرة المتدافعة ، والاختيار الدائم في المشاهد (المونتاج) ، والالتصاق الصادق بدوبلين الواقعية بدلاً من المتخيلة . أو لم يكتب جويس إلى عمته أو أخته أن تعد الخطوات في أحد الدهاليز حتى تأتي الصورة الكلامية فوتوغرافية ؟ وفي حين ابتكر جيمس وولت ليتجنب الحاجة إلى التحديد ، افتخر جويس بتسجيل معالم دوبلين بأسمائها الواقعية وأشخاصها الحقيقيين . إن « يوليسيس » مسلسل بالصوت والصورة وهذا الخلط بين الواقعي والواقعي المتخيل زاد تركيبه في أيامنا على يدي المستر مايلر Mailer في معابثته مع السينما ، كما أن سوزان سونتاج بعد معابثتها للرواية تقوم الآن بكتابة رواية بصرية . وقد حاول قبلهما روب غرييه أن يقلب روايته إلى سلسلة لقطات سينمائية وأن يمحو تأثير الكلمات من لغته بقدر المستطاع . وأعطانا أيضاً سيناريو فيلم « العام الفائت في مارينباد » .

ابتكرت السينما بعيد ابتكار الرواية بحيث نزل الاثنان مثل زوجين من التوائم تحاول كل منهما أن تلفت إليها انتباه العالم . إن ريتشارد ستانغ . في كتابه عن نظرية التخييل في القرن التاسع عشر يقتبس فقرة من صحيفة « Westminester Review » ١٨٤١ — وهو تاريخ مبكر فعلاً — فيها مقارنة بين الكاميرا والرواية :

. ثمة غريزة في كل عقل منفتح تفضل الحقيقة على المبالغة . وإن صورة فوتوغرافية ولو لهرة أو كومة قش أبهج في عيون معظم الناس (إن كانت لديهم الشجاعة للاقرار بذلك) من عدة صور أسطورية

وأوائل نقاد الواقعية استشهدوا دائماً بالكاميرا ، على نحو مفهوم ؟. وان كنا نعلم أيضاً أن أنصار الواقعية في الرواية ظنوا أنفسهم أكثر

بكثير من ذلك الصندوق الاسود الصغير المحدد الذي يستوجب التلاعب ويستدعي الاسترخاء قبل أن يمكن الحصول على صورة منه . كانت الكاميرا حضوراً ، وكانت للبعض وعياً ، وخاصة للرسامين باعتبارها نوعاً من الفن البصري ضد نوع آخر . ومع ذلك فحتى الانطباعيون الذين مضوا في الحديث عن النور والهواء الصادرين عن موضوعاتهم مباشرة ، وتركوا مراسمهم وذهبوا إلى الأنهار والحقول – قد نافسوا الكاميرا بطريقة ما . فماذا كان يفعل كلود مونيه حين رسم واجهة كاتدرائية روان في ساعات مختلفة من النهار ؟ كان كأنه يضع على القماش سلسلة لقطات بالألوان . فاذا اعترفنا هنا بذلك علينا أن نعيد النظر في معضلتنا . فهي أكثر تعقيداً من مجرد منافسة بين وسيلتي تسجيل .

لسنا بحاجة إلى تقصي تاريخ الرواية القصير نسبياً لكي نعرف أنها بلغت أقصى ذرى الواقعية في القرن التاسع عشر مع فلوبير إلى جانب الفن وتولستوي إلى جانب « الواقع » – الفرق في الواقع « المصقول » والواقع غير المصقول . فالروس الذين أبطأوا في انشاء أدب شكلي ، منحوا شكل الرواية مقداراً كبيراً من الكمال ، وجعلوها شبيهة بالحياة ، وبثوا فيها طاقة انفعالية هائلة . أما الفرنسيون فاتجهوا إلى ما يبدو أنه تطور منطقي من الواقعية البلزاكية إلى الواقعية الوثائقية الممددة عند الطبيعيين – وبعدها إلى الثورة المضادة عند الرمزيين ، وهي موازية لثورة الانطباعيين في الرسم . وفي انكلترا بدأت الرواية بوفرة من صور الحياة غالباً ما كانت هازلة وفيها الكثير من المزاج والكاريكاتير . فقد كانت تسعى وراء مضمون اجتماعي وخلقي بانصراف متميز عن التقنية .

انتحل الروائيون الانكليز اسلوب الهواة السعداء برواية القصص . واحتاج الأمر أمريكياً كان في صباه يفكك الروايات مثلما يفكك الاطفال القطارات أو السيارات أو العربات ، لكي يضع « قواعد أساسية » أو مناهج للفن يمتلك بها معرفة كيف تصنع الرواية . ولعل هذا كان أبرز الجوانب الامريكية في هنري جيمس . كان يفكك الرواية ثم يقفز فوقها بألمعية ، مستخدماً حرية من صنعه . وقد كتب بروح أوليمبية منزهة وعاطفية « فن الرواية » مثلما كتب باخ في أواخر حياته «فن الفوغ » . حين يصل فن من الفنون في تاريخه إلى هذه النقطة ـ نقطة التقنين ـ فلنا أن ندعي أنه أشرف على النهاية . فانى له أن يذهب ؟ قد يتلبس لبوساً آخر ، إلا أنه عاش حياته، ومر بمعظم التبادلات والترابطات . لقد منحتنا الرواية الرمزية روايتي جيمس المزاجيتين الرواغتين واللتين تقفان فعلاً خارج تطور الرواية ؛ وبما أنهما ينهجان بغرابة نهج رابليه (دون فرحة بالحياة) أو نهج سويفت ، فقد سميتا روايتين لأن « يوليسيس » كتبت نثراً ، و « يقظة فينيغان » كتبت بمزيج من النثر والشعر . من حيث التقنية لم تبتعد الرواية كثيراً عن «تيار الشعور» المعروف في عصرنا ، ما خلا بعض مغامرات السريالية في التقطع أو التأثيرات العرضية . كان فيرجينيا وولف ووليام فولكنر آخر الممارسين الأصليين للسرد الذاتي ، وبذلك وضعا الرواية الانكليزية قرب ما قال غوته إنها يجب أن تبدأ ـ دون كبير تأثير منه على تطور الرواية في بلده . فقد اعترف غوته من البداية أن « التأملات والحوادث يجب أن تصور في الرواية بالحركة والشخصية والفعل » . وأضاف بأن على الرواية أن تجري ببطء وأن « عمليات التفكير عند الأشخاص الرئيسيين

يجب أن تمسك تطور كل شيء بوسيلة أو بأخرى » . وقد حقق هذا توماس مان بذكائه الجرماني الحاد ، لكن بروست هو الذي أبدع أعظم رواية للحساسية تجسد في الوقت ذاته صورة لمجتمع بأكمله .

اتجهت في أيامنا التغيرات باتجاه تبسيط الشكل الروائي أو بتخففه من مضمونه الفكري — العبث ، الاستلاب ، التحلل . وانعكس هذا في الرواية المتقطعة ، كما انعكس في الحالات المتطرفة في الرواية الشخصية الكثيفة المتجهة إلى الداخل . انتجت هذه التغيرات أعمالاً متفاوتة تفاوت « الغريب » عن انتحاءات « Tropisms » ناتالي ساروت أو « الرجل الخفي » لرا لف إليزون أو منفاخ « Strut » مايلر الذي ينافس منفاخ همنغواي ، لكنه يدفع الرواية الآن باتجاه واقع آخر هو « التقرير : « الريبورتاج » ؛ كما أن ترومان كابوت حقق أعظم التناقضات حين قام بتقرير الحقيقة وسماها رواية . فانتهينا إلى تبسيطات ومحاكيات وفيلم . فالروائيون يقفون الآن عند النقطة التي بلغها الرسامون من زمن طويل .

واجه الرسامون أزمتهم مع الكاميرا من قبل ؛ ربما لم تكن أزمة واعية أو محددة ، غير أن الكاميرا كانت عاملاً من العوامل التي حددت المجرى الذي اتخذه الرسم في أيامنا . فبما أن فن الفرشاة بصري فقد اضطر إلى التصارع مع الرؤية الموضوعية المباشرة للكاميرا ، ووجد الحل في تحذير الرسام بأنه لن يكون أبداً كاميرا .

استعمل جيمس في تنظيره مصطلح الرسم : « مبدأ التأليف » و« الصورة » فهما مصطلحات أساسيان في مناقشة الرواية ، كما أن « تقصير الخطوط Foreshortning » مشتق مباشرة من معجم الرسم. كتب جيمس : « أعمق سمات الرواية وأعمها ، من تجربة يائسة لأخرى ،

كونها جهداً يبذل في كل مكان من أجل « التمثيل Representetiou »
وأضاف بأن ذلك « بداية الروايةونهايتها » وقال في مناسبة أخرى :
«يجب على الرواية أن تعود إلى فن الفرشاة بدلاً من فن الرسم بالقام »
وربما كان بحاجة إلى تعديل نظرته هذه الايام . كما أن عليه أن يضع
الكاميرا موضع القلم ويجادل بأن على الروائي أن يعود إلى فن الكلمة.
لقد آمن جيمس بمستقبل الرواية لشعوره بأنها أكثر الإشكال الأدبية
مرونة ، وأن الرواية أقل الحلى الأدبية ، التي يستعملها المرء ثم ينبذها ،
استحقاقاً للنبذ لأنها تحتوي على رغبة الانسان الأساسية في روابة القصص.
ومهما يكن من أمر فالقصص لابد أن تروى بالكلمات . ولابد للمرء
أن يتذكر كم كان جيمس غيوراً من الرسوم التوضيحية ، فهو يعتقد
أن قصة بالرسوم التوضيحية تشكل تحدياً للمخيلة الفنية . ونتذكر أيضاً
قصته القصيرة « الشيء الحقيقي » — وهي عبرة حقيقية عن الفن — حيث
يواجه الرسام نماذج واقعية فيعجز عن رسمها ؛ إذ لا يبقى شيء للمخيلة .
ولكن النماذج التي تنافس الواقع يمكن ردها باستعمال رمزية الفن
وانطباعيته استعمالاً حراً جريئاً .

كان هنري جيمس يكتب والسينما على أبواب العصر . وقد ذهب
لرؤية البروجكتور السينمائي البدائي فلم يخطر له أنه قد يشكل أي تهديد
للفن اللفظي — إلى هذا الحد شعر الادوارديون بالأمان في حصن
الكلمات ، وبالسيطرة وبالاستكانة إلى المستقبل . لقد أدرك جيمس
جاذبية تقنية السينما ، فوصف صورة عنها في قصته الاخيرة « كرابي
كورنيليا» ، حيث ينظر بطله وايت ماسون في لحظة معينة إلى رأس
امرأة « متوج بقبعة سوداء مزدانة بريش متناثر » ثم « نما ونما ، اقترب

واقترب حين قابل عينيه ، فكأنه يقلد صورة سينمائية » . أما جويس فما كان ليكتفي بوصف هذا النوع من تقنية الكاميرا . فقد أراد أن يؤسس دار سينما في دبلن ؛ وقد رأينا تمسك « يوليسيس » بزوايا للرؤية وبناءها للمشاهد ، مما يجعلها كلها سينما . لذلك فان دوروثي ريتشاردسون التي كانت تشتغل في الوقت نفسه بمعزل عن جويس ، تعلمت أن تقترب وتبتعد عن الكاميرا ، بينما تبقينا داخل الذاتية الكثيفة لبطلتها . ولابد للمرء أن يتذكر كيف صورت بطريقتها الطليعية ، تصويراً دقيقاً ، أبنية لندن تتحرك نحو الركاب في أعلى الباص أو كيف تجعلنا نلمح بطلتها بعد أن تمتطي القطار وترى الرصيف ينساب مبتعداً عنها — كما شاهدنا في عدد لا يحصى من الافلام . وقد اعترفت الآنسة ريتشاردسون في روايتها ، دون ذكر ذلك مباشرة ، بدينها لمنهج « السفراء » ، لكنها أصبحت فيما بعد ناقدة أفلام ، ثم انتقلت من السينما التي كانت في أوائل عهدها لتضع في الرواية تجربتها الفعلية عن رؤية فوتوغرافية . وأعقب ذلك سريعاً ظهور الرواية السريالية بالمنهج المسمى « عين الكاميرا » ، ثم دوس باسوس .

في السنوات التي تلت مبتكرات الحيل السينمائية ، ارهاصاً أو تقليداً ، تحركت الرواية نحو الكاميرا ذاتها ، فاستثمر الروائيون مباشرة نظرة الكاميرا . إن الروائي الملتصق بعالم كلماته قد يتساءل كيف الكاميرا والرواية أن تتكاملا بمعزل عن الوسائل التي تستعمل بها احداهما الأخرى : إن الأشكال اللفظية لا يمكن أن تثبت لمنافسة الصورة الناطقة — أي للاستخدام المتناوب للبصر والصوت — وللبعد الثالث الذي كان على وشك القدوم . ثم غدت رواية الحكايات مسلسلات مصورة ، وغالباً

ما كانت القصة تعزل لمصلحة التصوير . لقد سارت الرواية ، حسب ما أعتقد ، في مسار سيء ؛ لا بسبب انعدام الكتاب المتمكنين من فنهم في أيامنا ، بل لأن التقنية وضعتها على الرف ؛ تماماً كما أن الموسيقى التي تعزف في البهو والقاعة أخلت مكانها للستيريو وأشرطة التسجيل ، ومثلما بدأ الرسم أيضاً يشعر بتأثير عمليات اعادة انتاج الصور بواسطة الكمبيوتر .

كل ماقلناه ، وإن كان بطريقة تتسم بالتعميم والمبالغة ، لا يعني بشكل من الاشكال أنه الكلمة النهائية في الموضوع . فيجب التفكير ، من خلال التقنيات الالكترونية المتعددة بظروف الجيل الجديد . فالجيل الذي ربي على الفن البصري قليل الاهتمام بالطباعة ، والصورة المرئية تمنح المرء الاحساس بأنه يعيش « في » شيء ما أكثر من غيرها ، والقراءة تتطلب مخيلة أكثر بكثير من الفن البصري .

إن نظرة الكاميرا تعطل استعمال « **عين العقل** » (الخيال) . والاطفال الصغار بدأوا يفقدون هذه العين ، عين التعجب اللفظي . فالكاميرا تغذيهم بغذائها التافه . وحديثي الآن عن قطاعات الشبان الذين بقي فيهم المثقفون باللفظ أقلية . ومن خلال ذلك كله يجب أن نولي طبيعة التلفزيون اهتماماً جدياً .

ما يصعق في التلفزيون — وأتحدث عن التمثيليات وليس عن الأفلام الوثائقية فيه — أنه يجابهنا بمزيج من الواقعية المطلقة والخيالية الكاملة — إذ تستعمل الواقعية المطلقة فيه لمعالجة التخيلات التي أعدت لنا . إن الأدب لا يبدع أبداً مثل هذا النوع من الواقع . يمكن اعتبار بلزاك نموذجاً للكاتب — الكاميرا : ومع ذلك فانه حين ينتقل بنا من المدينة

إلى الشارع ، ومن الشارع إلى البيت ، ومن البيت إلى غرف منفردة وبعد ذلك نتعرف على شخصياته ، فاننا نقوم بذلك دائماً مزودين بكمية وبنوعية من الإيحاء اللفظي الذي نترجمه بدورنا إلى صور عقلية ، بحسب طبيعة القراءة ذاتها . فالغرف والناس والأثاث وحتى ورق الجدران ، يغدو جزءاً من عين العقل (الخيال) . أما الكاميرا التي تتحرك من المدينة إلى شارع إلى بيت إلى غرف إلى ناس ، فانها تقوم بذلك بحركة سريعة تتطلب سرعة في الرؤية وربطاً للصور ، ثم لا تسأل الخيال عن أي شيء . فكل شيء مبسوط أمام أعيننا لكي تراه ، لا لنتخيله ؛ العين وحدها فقط يجب أن تكون سريعة ، ونادراً ما يطلب ذلك من الخيال ؛ وثمة الكثير جداً مبسوط أمام العين لكي تستوعبه . ولا شك في أن الأجيال الجديدة سوف تتعلم أن توازن المزيد من الادراك العقلي مع الفعالية البصرية — أما مخيلتنا فسوف نحتفظ بها لمهمات أخرى . لقد تلاعبت رواية عصرنا بالمونتاج اللفظي ، بفورية الصور وتقطعها ؛ إلا أن أبعد أحلام « الواقعية » لم تبلغ بها مبلغ كاميرا — الحقيقة وكاميرا — الغزارة . وهذا يؤدي بنا إلى تمييز هام بين رواية ترويها الصور ورواية ترويها الكلمات . لقد ضربت لنا الآنسة ماريا نامور منذ وقت طويل مثلاً يمكن أن يهدينا . فقد قالت : « يتألف الشعر من حدائق خيالية تحفل بهوام حقيقية » . وفي وسعنا القول إن التخييل السينمائي يتألف من حدائق حقيقية تحفل بهوام حقيقية هي إطلاقية الصورة الراهنة ، وفورية تشتغل بطريقة مختلفة تماماً عن فورية الرواية اللفظية . فهي تأخذ محلها في الزمان ، مثل الموسيقى ، وليس في المكان ، مثل الطباعة . أضف إلى ذلك أننا نحن « في » الصورة : نتحرك مع الناس الذين نراهم

عن كتب ، وبطرق مستحيلة في « واقعية » الحياة اليومية . المسافة بيننا وبينهم قائمة ، لكنها مسافة متلاشية . مثل هذا الاقتراب ندر أن يمكن انجازه على صفحات كتاب .

ولا يقتصر الأمر على أننا نشاهد حدائق حقيقية وهوام حقيقية ، بل إن هذه الواقعية هي في الوقت ذاته تخييل كلي . إن هذه الواقعية ، واقعية الكاميرا ، حين يتراءى لنا أنها تعطينا كامل الواقع تكون في صميمها أكثر تخييلاً من أية رواية في كتاب ، لأن هذه الأخيرة لا تدعي مثل تلك الادعاءات ، وبالتالي فانها في تعبيرها المحدود عن الواقع ، أكثر واقعية من الواقعية الظاهرية للكاميرا . وهذا هو الفصام الحق في واقعية الكاميرا . فالواقعية تختلط بالتخييل بنسب كبيرة تجعل التخييل يتلاشى ؛ إنها موجودة ، بالصيغة الجويسية ، مثل الكاتب ، وراء الأشياء ، تجعل الوهم واقعاً . غير أن واقعية الكاميرا في انكارها للجوانب التخييلية فيها : تخسر الاحساس بالتعجب والاحساس بصنع لاعتقاد — ويكون التأثير كأن الكاميرا فغرت فاها لتعلن أنها ستعطينا معرفة جوهرية صميمة بالناس بدلاً من المعرفة الظاهرية العابرة . تأثير هذا بالجمهور أمر يعود إلى علم النفس وعلم الاجتماع . أكتفي فقط بالقول إن فن البوب والصرعات الأخيرة في الثياب الأمريكية قد تعكس نوعاً من الامتصاص الكامل للصورة البصرية . ويمكن أيضاً أن تحذرنا من قوة الواقعية الدعاوية ، ومن الحدائق الحقيقية الحافلة بهوام حقيقية فيها .

لنعد الى الرواية ، ذلك الشكل الجميل المفقود ، شديد الحرية وواسع التداول ، بالغ المرونة والامتلاء بخيالاتنا مقرونة إلى خيالات

الروائي. فهي الآن في صراع لا يقل حدة وشراسة عن صراع الرسام الذي وجد أن عليه أن يحل الحقائق في حقائق جديدة ، لأنه اكتشف أن طقة الكاميرا تستطيع تقديم المشهد « بتمثيل » أكبر مما يتاح له . فالرسم يسعى الآن إلى الفرار من حرفية الكاميرا . من المؤكد أنه يوجد دائماً فنانون بالكاميرا ، يسعون إلى أن يستخدموا عدساتهم وكأنهم رسامون . قام بهذه المحاولة ألفين لانغدون كوبورن منذ أمد بعيد ونجح نجاحاً ملحوظاً ؛ إلا أنه لم يرضه عمله فجرب فيما بعد التشكيلات التجريدية . وفي أيامنا هذه ذهب بعض المصورين مذهباً متطرفاً عكسياً : بدلاً من البحث عن توزيع الأبيض والأسود تقبلوا حدة الصورة الممكنة ، وسعوا وراء نوع من الطبيعة الميتة ، جمدوا تدفق اللحظة الزمنية كأنما توقفت الحياة لحظة طقة الكاميرا . ولعلهم شعروا أن الصورة كلما كانت حرفية و « مجمدة » كانوا هم أكثر اخلاصاً لآلة الكاميرا . وعلى كل ، ففي بعض الصور يشعر المرء بالعين وراء المنظار ؛ العين التي تنظر من خلال العدسة باحثة عن الشكل واالحظة ، وقبل كل شيء عن اللقطة المقرَّبة المكبّرة — أمور لا تحققها الرواية إلا بطريقة محددة ومخاطرة كبيرة . الصدفة أفضل أصدقاء الكاميرا غالباً في التقاط اللحظة والشكل الهاربين ، الرجل أو المرأة المتكلم ، الفعال ، المعبر ، الجامد الوجه . بعض المصورين يلتقطون صورهم وكأنهم يخلطون أوراق اللعب فعلاً . وحديثي مقصور على الكاميرا الساكنة ، وليس عن الصور المتحركة . فالمصورون يأخذون بسرعة صوراً متتابعة ملأى بالحيوية وسيماء الحياة ، صوراً متوالية لكي تتيح لهم الصدفة صورة واحدة ترضي المحرر — تمثل الواقع ملتقطاً في لحظة جوهرية . إن الناظر إلى فن الكاميرا

يستطيع أن يشاهد الحياة بعينيه ، ثم صور الحياة المصورة ، ومن زوايا أقرب مما تسمح به الحياة عادة . إن كثيراً من رواياتنا تقلد هذه الطريقة . وقد وجدت نفسي أقاوم روايات تبدأ مثل هذه البداية :

مشى ألفرد كروس خلال الغرفة ، فك أزرار قميصه بأصابع عصبية مرتجفة ؛ كانت تتدلى من شفتيه سيكارة ؛ شهق وزفر وتمشى عبر سحب دخانه . تسلسل الضوء عبر ثقوب ضيقة في النافذة ، ونظرت حدقتا ألفرد آمبر الضيقتان إلى الجسد المستلقي على السرير ، كانت ساقاه منفرجتين مثل V مقلوبة .

من يعجز عن أن يجزر البقية ، إلى آخر طقة متعبة من الكليشة اللفظية ؟ خلال لحظة سيكون القاريء مدعواً الى لقطة مقربة ، أقرب من الحياة ، إلى صراع جنسي عملاق مضخم . قد يكون ألفرد آمبر منقوشاً على حجر ، مرسوماً بخطوط طولية بدائية ، تقترب من الخطوط الدقيقة المقلوبة في حرف V . في أحدث الروايات لا تعرف مثل هذه الأشكال الآلية كيف تتصرف لأن كتابها لم يمنحوها فعلاً انسانياً بل حركات كاميرا ؛ لأنها من نتاج عصر الكاميرا ، وهم يقدمون لنا مشاهدها لا على أنها لوحات بل لقطات . هذه الشخصيات تشعل سكائرها وتطفئها في ضباب الدخان . والاجساد تقذف بنفسها من الكراسي . النساء تسقط أو تطلق لنفسها العنان . الجسد على الفراش نقش أفقي ، جهاز انفرج طرفاه السفليان . لم يوصف شيء سوى الفعل ، سوى سلسلة أفعال ، كما في السينما . وفي وسع الكاميرا أن تقوم بذلك خيراً من الرواية . ففي الكاميرا منطق يعمل من أجل اللقطة المقربة ، وتحتاج بدافع من طبيعتها ذاتها إلى التقاط السطوح وتسعى الى التنويع . ففي

الحياة البشرية لا تنظر العين إلى الأشياء بالتقريب الذي تبصر فيه عدسات الكاميرا . فنحن لا ننحني عادة فوق بشرة شخص آخر لنرى رقعتها الدهنية . وقد نلاحظ اثنين يتعانقان أو يتبادلان القبل على سور إحدى الحدائق ، غير أننا لا نقترب من هذين العاشقين لنراقب على بعد عشرين سنتمتراً شفتين تضغطان على شفتين . إنما نرى مجمل القبلة ، نرى جسدين يشتركان في قبلة ، وليس فقط شفاهاً وأنفين وذقنين. حين يتحرك الفيلم أو الرواية نحو لقطة مقربة ، نشترك في نوع من التجزئة المستمرة للفعل البشري . حين يريد مصورو الأخبار أن يتسافهوا ، يصورون الأفراد في حال المضغ ، فيسددون عدساتهم إلى الفم المفتوح والأسنان ليلتقطوا تسارع المضغ الذي لا نراه في الحالة الاعتيادية ؛ ففي الحياة لا نحدق في الأفواه التي تمضغ . صحيح أننا قد نقول إن الكاميرا بهذا تعطينا لمحات نستنكرها . وقد أحب جوزيف كونراد أن يصف الأسنان لكنه لم يعطنا أبداً الحقيقة العارية لعملها . أما رؤيتها وهي تمضغ فتعطينا صورة قد نسميها وحشية . الأسنان عند كونراد جزء من الانسان وليست طقم أسنان منفصلاً من الشمع أو من اللدائن في عيادة طبيب أسنان . ومع ذلك فالرواية اليوم تسعى إلى هذا النوع من اللقطات المقربة ، فتحاول أن تنقلب الى كاميرا بدلاً من أن تفر منها كما فر الرسم من طغيان الكاميرا . إن روب غرييه ، الذي كان مهندساً زراعياً معتاداً أن يرى النباتات تحت مجهر ، سعى إلى استعمال الكلمات دون مشاعر ، كما أن الكاميرا ليس لها مشاعر ، وتصور فقط ما تراه العدسات . إن الشخص الذي ينظر إلى الصورة له مشاعر . فالمصور يمكن أن يكون له مشاعر ، إلا أنها مستغرقة وذائبة في التوتر العالي لعمله — وهو عمل

في العادة أقل امتاعاً من الرسم . ثم ان مشاعر المصور لا تنقل إلا في اختياره للموضوعات والزوايا في الطبيعة الميتة أو منطقة التغطية .فهو يلتقط صوراً لحدائق واقعية وهوام واقعية . أما الروائي أو الرسام فينهمك في استعمال المشاعر ونقلها في كل كلمة مكتوبة ، وفي كل ضربة فرشاة ؛ ومهما حاول روب غرييه أن يجد كلمات بدون مشاعر فهو لن يستطيع أن يكتشفها في عالم الواقع . وعلى كل فان « الرواية الجديدة » في فرنسا انبلجت عن محاولة للابتعاد عن واقعية الكاميرا ، على الرغم من موضوعيتها . وفي الحقيقة فان بيان فرجينيا وولف الذي دعت فيه الروائيين إلى الاقتراب من الحياة دون « اعادة تنظيمها » ، والى التقاط « اللحظة » ، كان اعترافاً بعصر الكاميرا بمعنى من المعاني ، بينما كان يتوق في الوقت ذاته إلى الفرار من طبيعتها المطلقة . وقد تحدثت عن الحياة بأنها « هالة نورانية ، وغشاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعي إلى النهاية » وأن مهمة الروائي نقل هذا النوع من الشفافية والنورانية . كانت تدعو الى رواية متحررة من عبودية تقاليدها ، ومن الطرق القديمة التي تجعلها إما رومانساً يروي الحقيقة ، أو يعرض شخصيات ، أو ملهاة ، أو هجاء ساخراً خيالياً ، أو رواية نفسية أو شعرية ، مع أنها كانت تعرف أن الروايات العظمى قد كتبت بهذه الطرق مجتمعة . كان جوهر دعوتها يتجه إلى المخيلة والحرية والوجدان . ولم يخطر لها أن ما كانت تجابهه هو نزعة بصرية شاملة . لقد تأثرت في مطلع حياتها بما بعد الانطباعيين وأعجبت بحريتهم في مهاجمة الواقع ، وبواقعهم الذي يعيدون بناءه ويدعون إلى الاعتراف به . كانت كلها مع رواية تعطينا « العبرة والابتكار » . ولو عاشت إلى اليوم لاكتفت

بالعبرة عوضاً عن سلسلة بلا نهاية من الصور الساكنة المملة واللقطات المقربة ، والشخصيات المكرورة التي تتحرك عبر صفحات الكتب وكأنها تتحرك على شاشة التلفزيون :

على الرغم من أن ساول بيلو كان يتحدث بمصطلحات أخرى وسياق تاريخي آخر فقد ردد ما قالته فرجينيا وولف حين فكر في الناس السطحيين الذين نحفل بهم رواياتنا. ربما كان لدينا الكثير من الروايات التي لم يعد الناس يعبأون بها . ومن الناحية الأخرى فان السير المصورة — صور واقعية لحيوات واقعية — توجد بكثرة ، وسوف تتزايد في السنوات القادمة . الكاميرا في كل مكان .

لعل النزعة البصرية بحد ذاتها في عصرنا فضيلة . فلدينا عضوان بديعان نستحوذ بهما على العالم ونتمثله في كل حواسنا . لذلك لا أفهم لماذا يريد الروائيون أن يحيلوا هذه النزعة البصرية الى كلمات ، حتى ولو سجلتها الكاميرا ، البديلة السحرية لعين الانسان ، بوسائل تمنح الخلود لصور الحياة ؟ من الواضح أن الرد بالايجاب ، فروائيونا العظام جميعهم كانوا « بصريين » بشكل حاد في استعمالهم للكلمات . إن الكاميرا جزء من المدنية الحديثة . والسياح ينشغلون أحياناً في التقاط الصور بحيث لا يعود لديهم وقت لامتاع حواسهم بالمنظر المنبسط أمامهم . لديهم وقت فقط ليلمحوه بعين واحدة . ومهما بلغ شعور بعضنا بأن قضاء ساعة في تأمل منظر طبيعي أفضل من عشرات المشاهد التي تسجلها الكاميرا فتؤطر بها مشهداً بالغ الصغر أو تلتقطه عن كثب ، فيجب الاعتراف بأن المواهب الحسية تتفاوت بين الناس ، وأنه ليس لدى كل امريء القدرة على التفكير في مشهد وتأمله —

أو حتى قراءة كتاب . وعلى كل فليست هذه هي القضية . وأنا لا أحث على تحطيم الكاميرات . القضية هي أن الرواية في جهدها اليائس لأن تتحول إلى كاميرا كفت على وجه العموم عن أن تكون أي شيء . لقد توقفت ميتة — فلم تعد تعرف أن الانسان لا يفعل فقط بل يفكر ، وأن له رؤى وأوهاماً ، وأنه المخلوق المفكر الوحيد ، وأن الرواية حين تعطينا الانسان الذي يفكر مثلما أعطتنا الانسان الذي يعمل ، تقوم بتوسيع الحياة إلى حدود استثنائية ، وتجعل ذلك ممكناً .إننا لا نعرف غير أفكارنا ، ولا نعلم شيئاً عن أفكار الآخرين . والرواية ، لكونها تدفعنا إلى استعمال مخيلتنا اللفظية — أي لأنها تجعلنا قراء خياليين نشيطين . بدلاً من أن نكون مشاهدي صور هامدين — تمنحنا احساساً سحرياً بعلاقتنا مع العالم ومع إخوتنا من البشر بطرق قل أن نشعر معها أننا وحدنا مع كتاب في غرفة .

*

موت الرواية وبعثها

يسلي . أ . فيدلر

إذا كان على الرواية مؤخراً أن تموت لكي تبعث من جديد (وإذا كانت هذه الحقيقة ظلت خفية عن بعضهم حتى الآن) فذلك لأن العديد من كبار كتاب هذا النوع ، وفريقاً من النقاد المتنفذين ، سعوا منذ قرن أو أكثر إلى نسيان أن الرواية في أكثر حالاتها صحة ضرب من الفن الشعبي . فالرواية الحق ، كما وضعها مرة وإلى الأبد في منتصف القرن التاسع عشر ذلك العبقري الخارق، والمعادي للنخبة، صموئيل ريتشار دسون، هي في الواقع أول لون ناجح من ألوان الفن الشعبي « Pop Art » دخل ثقافة خاضعة لما تحت الأدب أو شبهه أو نظيره . لذلك يجب تفريقها تفريقاً واضحاً عن الفن الأدبي الرفيع والتقليدي (وهو فن يعتمد على معرفة محدودة بالقراءة والكتابة) وكذلك عن فن الأدب الشعبي (وهو فن يعتمد على أمية الجماهير) ؛ ما دامت الرواية لا تنتسب إلى أشكال كالملحمة من جهة ، أو الحكاية الشعبية من جهة أخرى . الرواية في الحقيقة لا تنتسب إلى ما سبقها بل إلى ما لحقها من رسوم هزلية . وكتب هزلية ، وسينما ثم تلفزيون .

وهي مثل تلك الفنون المذكورة ، شكل فني ينحو إلى الغاء الفارق

بين ما هو أدبي وغير أدبي – أو على الاقل تتحداه بطرق لا تسر الانسانيين التقليديين ؛ وذلك لأنها نتاج الثورة للصناعية وانتقال السلطة السياسية الذي أحل صورة أو أخرى من صور المجتمع الجماهيري محل الارستقراطية أو المجتمعات ذات البنية الطبقية .

في مثل هذه المجتمعات رفيعة التطور والتي تنعدم فيها الطبقات (بعد أن حُطمت « أسطورة » الطبقة مهما بقيت الفروق المماثلة قائمة في الواقع) ، يبدو من الممكن والمرغوب اقامة انتاج قصصي كثيف لا من أجل المثقفين فقط ، بل من أجل أنصاف المثقفين ممن حازوا على المهارات الآلية للمطالعة دون أن يبلغوا ثقافة النخبة التي كانت هي بيئتهم الأصلية . ثم مضت وسائل الاعلام الالكترونية خطوة أبعد حين أحلت الصورة على الشاشة محل الكلمات على الصفحة ؛ وبذلك عمقت الفصل بين القدرة على ادراك حكاية واكتساب « المقاييس» المرتبطة بالكتب حصراً للحكم على «قيمتها» . إن كتباً من هذا النوع تميل إلى أن تكون ناجحة أو غير ناجحة بدلاً من « جيدة » أو « رديئة » ، لكي تباع أو تنبذ بدلاً من أن تجاز أو ترفض .

وعلى كل حال فقد كان تطور الرواية منذ البداية وظل منذ ذلك الحين مقترناً في صميمه بتطور التكنولوجيا الحديثة والوسائل الحديثة للتوزيع الجماهيري . فمصيرها يعتمد على الآلة والسوق وليس على نمو الموهبة والادراك لدى بعض المنتجين المنعزلين الذين يساندهم مشجعون منعزلون أيضاً ، فهذه عوامل فردية وقد تكون بدائية أيضاً . بطبيعة الحال كانت الآلة الطابعة أول ابتكار للانتاج بالجملة في حضارتنا ، وكانت الرواية أول شكل أدبي ابتكر ليعاد انتاجه في مطابع غوتنبرغ—

ولم تكن شكلاً أدبياً دفع إلى المطبعة بعد أن ابتكر لينقله الرواة مشافهة أو يسجل في نسخ المخطوطات بعد عناء بالغ .

وتاريخ الرواية مقرون بتطور العديد من التقنيات المرافقة — وليس فقط بالنموذج المتحرك منها — ولو أنه تغير طبعاً باختراع اللينوتيب والستيريوتيب ، ووسائل أخرى لاعادة انتاج نصوص ورسوم بسرعة وبأسعار زهيدة . وكان الحادث الحاسم في العقود الأولى من القرن التاسع عشر ، مثلاً ، اكتشاف المنتجين الجدد لصناعة الورق الرخيص ، مما جعل بالامكان اصدار « روايات البنس — رواية ببنس واحد » فاتجهت وجهة جديدة نحو جمهور غفير جديد — وخاصة بعد استغلالها لطريقة « المسلسلات» استغلالاً واسعاً متلاحقاً . كذلك فان تطوير وسائل قليلة الكلفة للتجليد شجع نمو توزيع بالجملة للكتب ذات الغلاف الورقي — « papcr Back » في الولايات المتحدة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، بحيث أن أكشاك الكتب في المطارات وواجهات عرض الكتب في السوبرماركت أو المخازن الكبرى حلت تدريجياً محل المكتبة العامة ومخزن كتب الكلاسي بوصف تلك الأكشاك مصدراً للأدب الشعبي . وأخيراً صارت الكتب تكتب تلبية لهذا التوزيع ، مع تطور في شكل هذا التوزيع اليومي الغريب « للطبعة الأصلية بغلاف ورقي » ، حتى صار الكتاب مبتذلاً في السوق ابتذال المناديل الورقية .

وإذن ، فقد كان التوزيع والانتاج جوهريين في تغيير شكل الرواية ، وهي تخطو بتردد ولكن بدون تراجع نحو المزيد من الأشكال الشعبية — حتى غدت أخيراً أقرب شيء ممكن لفن جماهير ذات ثقافة محدودة . كان الابتكار المبكر للمكتبة التي تؤجر الكتب وتطورها إلى مكتبة عامة

يمثل خطوة أولى في هذا الاتجاه . فبعد كل شيء ، كان الانتقال من المكتبة الخاصة إلى المكتبة العامة تغيراً في الدرجة وليس في النوع . إلا أن الافتراق الأكثر جذرية عن الطرق التقليدية لتوصيل الكتب كان في ابتكار أكشاك الكتب في محطة السكك الحديدية في انكلترا ، حين تحقق بعض أصحاب المشاريع من احساسهم بأن السكة الحديدية خلقت فرصاً جديدة للقراءة أثناء السفر . من الواضح أن مركبات السفر التي تجرها الجياد بردهتها المظلمة وارتجاج حركتها تجعل القراءة صعبة إن لم تكن مستحيلة . أما القطار فيقدم البيئة الصالحة لتزجية الوقت باستهلاك كتب مختصرة كثيرة قصد بها أن تخفف الضجر الخاص بالسفر ، ثم أكملت الطائرة ذلك بوضع ضوء مركز من أجل المطالعة . وأخيراً غدت أكشاك محطة السكك الحديدية والمطار نموذجاً لجناح الكتب في السوق المركزية « Supermarket » ، حيث تظهر الروايات كبضاعة جاهزة دوماً لاغراء المشتري ، منافسة بذلك قطع الصابون وأحسية الفطور بأغلفتها اللامعة وعناوينها الجذابة .

أضف إلى ذلك ما هو معروف جيداً من أن السوق مخزن الأحلام في المجتمعات المتقدمة أو التي اجتازت مرحلة الرأسمالية ، والبضائع هي تجسيد تلك الأحلام للجماهير . بهذا المعنى تكون الآلة كاهن حضارتنا « Shaman » ، صانع أحلامها الجماعية ؛ كما تكون الرواية ــ البضاعة التي تنتجها الآلة ــ أدباً حالماً ، أدباً أسطورياً . لا يختلف بشيء عن أية حكاية تروى حول نيران القبيلة . ويعتمد نجاحها أيضاً على درجة استجابتها للأحلام المشتركة وللأساطير التي تحرك جمهورها المقصود . الشكل والمضمون في الرواية ، بالمعنى التقليدي ، جانبيان

أو اختياريان إن أردت – على اعتبار أن الرواية مدعوة إلى تقديم صور أولية ونماذج بدئية عبر بنيتها القصصية .

هذا يعني أن الرواية (بوصفها معارضة لكل أشكال الفن الرفيع) مستقلة استقلالاً مزعجاً عن وسطها ، وكذلك معصومة عن النقد الشكلي . فرواية ديكنز « أوراق بيكويك « Pickwick papers » مثلاً ، صممت أصلاً كنص اضافي لرسوم هزلية عن حياة البطالة ، ثم غدت رواية بالخطأ تقريباً ، وما إن نجحت حتى أسقطت شخصياتها وحوادثها في الحياة العامة الأسطورية ، حيث يمكن التقاطها من جديد على صورة مطبوعات وستائر ، وأوان خزفية ، الخ . كذلك يمكن « اكمال » هذه المغامرات من قبل كتاب شعبيين منافسين (المواد الأسطورية الحقة مستقلة عن حقوق التأليف والبيئة) بحيث أن جورج رينولدز مثلاً يشعر بأنه حر ليسرع في كتابة مسلسل عن « بيكويك في الخارج » ، « بيكويك المتزوج » ، بل يكتب عرضاً مقلوباً يصبح فيه بيكويك وسام ويار ممتنعين عن المسكرات . وقد انزعج كثير من كتاب الرواية الشعبية من سهولة تناول مبدعاتهم – سرفانتس مثلاً ، قبل أمد طويل من مولد الرواية البورجوازية ، لم يكن يفهم لماذا يتقبل الناس من كتاب أقل منه شهرة اعداد روايته الفريدة « دون كيشوت » ولا ينظرون إلى عملهم نظرة ازدراء.وحتى اليوم ما يزال بعض الروائيين في متاعب من كون شركات السينما تعد كتبهم ، وإن كانت اعتراضاتهم تهدئها حالياً عادة الدفع لما هو في واقع الامر من الاملاك العامة لكونه اسطورة ، فيعامل انتاج الكاتب معاملة الاملاك الخاصة .

وعلى كل فقد تحقق بعض الادباء من المغريات وشاركوا بسرور. في تشويش اللعبة الجماعية . فكتب ويليام غولدمان قصة فيلم بعنوان « Butch cassidy and the sundance kid » ثم قلبها بيده إلى رواية . أما الاجراء المعاكس فهو أن يتسلم ما بدأ رواية (مثل

« العملاق الصغير » في هذه الحالة) كتاب الشاشة والمخرجون والمحررون ليصنعوا فيلماً . وأخيراً ، ودون أي اعتبار لرغبة المؤلف الأصلي ، هناك صلة خاصة بين الرواية الأصلية (أي الأسطورة) والسينما ، بحيث يبدو في بعض الأحيان كأن أمثال تلك الروايات جميعها تود التحول إلى أفلام ؛ فلأنها مجرد نطف أفلام تصبح في النهاية أفلاماً ، مثل السرفة التي تتوق لأن تصبح فراشة . وفي هذا التطور عدالة فجة ، على اعتبار أن بعض الكتاب الرائجين تاقوا منذ البداية للسينما وحلموا باختراعها — فالسير والترسكوت مثلاً كان يحب أن يلقب « معلم الحركة » ، فابتكر تأثيرات تحتاج بسرعتها واتساع مشاهدها إلى كاميرا وشاشة عريضة لكي تحققها .

وعلى هذا فان الرواية وما تلاها من أشكال بعد — أدبية « Meta litrerary forms » تهدم الأفكار التقليدية عن التأليف والنوع . وللسبب ذاته فهي أداة تخريب سياسي . ففي الواقع نجد أن جميع فن البوب يهدم النظام الاجتماعي الذي يظهر فيه ، بدلاً من أن يدعمه أو يؤكده ، فهو يقرض بالضرورة قيم الطبقات الراسخة (أو القيم الجنسية أو قيم الفئات العرقية (حتى لو ظنت تلك الطبقات أنها تسخر هذا الفن لغاياتها وشجعته بسخاء . ففن النخبة الذي أنتج في مجتمعات النخبة يمكن أن يتحكم فيه من يدفع له؛ فمسيناس مثلاً استرجع ما قيمته مليون دولار من فرجيل الذي أبدع في « الإينيادة » الشعر الذي يدعو فيه لروما الإمبريالية ، ومن أجل دعوته هذه كان يتقاضى تلك المبالغ ، مهما أودع في شعره بصورة جانبية من سوداوية مزاجه . وحتى في الأزمنة المتأخرة . ظلت النخبة مضطرة إلى القيام بالوظيفة ذاتها — على الرغم من القناعة العميقة بأن هدفها هو « ادهاش الطبقة البورجوازية » .

وفي النهاية قدمت النخبة وثائق جميلة ومسلية ، فاحشة ومرعبة ، تصلح للتحليل المدرسي والتصنيف في المكتبات — استثمروا فيها حتى اللاشعور لمصلحة « الثقافة » .

على أن كتاب الفن الشعبي وجمهوره ، وآلية السوق القريبة لهما كانوا بشكل نموذجي غير شاعرين باللاشعور — و أعني أنهم يشتغلون على مستوى يقع تحت ادراك وتحكم أي شخص بما في ذلك الكتاب أنفسهم . الرواية هدامة لأنها تتحدث من وعن أعمق مستويات النفس المنقسمة في الطبقات الحاكمة ، وهي المستويات المدفونة في الأعماق : وبالمصطلح الأميركي نقول ، إنه أجزاء النفس في الذكر الأبيض ، وهي الأجزاء التي تتعرض إلى أكثر أنواع الكبت مأساوية في المجتمع الصناعي البورجوازي بشكله البروتستانتي الأنكلو ساكسوني الذي ازدهر في الولايات المتحدة . ولهذه الأجزاء من العقل المدفون والدوافع التي تغذيها قدم أدبنا لأسماء « المرأة » و « الزنجي » و « الهندي » الأسماء الأسطورية التالية : « الأنثى » و « العبد » والهمجي » .

وفي الواقع يبدو القانون النفسي — الاجتماعي يقول ان الاضطهاد الاجتماعي والاقتصادي لفئات من الناس في أي مجتمع يستلزم دائماً كبت أجزاء معينة في وعي الفئة التي تمارس الاضطهاد . لذلك فان الأدب الشعبي يتحدث عن المضطهد والمضطهد على السواء ، ويشد ؟ال عناصر الجماعة الى بعضها ، بصرف النظر عما بينها من صراع وتفكك . ففي الأسطورة يجيد ما قبل الشعور واللاشعور صوتاً قادراً على تبليغ الجمهور على مستوى الحلم والكابوس ؛ حيث هناك فقط يتوحد الناس الذين هم على مستوى الوعي الكامل (مستوى الفكر والايديولوجيا والشكل المناسب للفن الرفيع (ع متباعدون الى اقصى حد .

٢

على هدي ماسبق يتبين أن المحاولة الرائعة في نصف القرن الثاني من عمر الروايةلجعلها فناً رفيعاً قد ضلت عن الرشاد بمعنى من المعاني . ومع ذلك فلو بدأنا بفلوبير ، ربما ، ووصلنا الى الذروة في مؤلفات بروست ومان وجويس خلال البرهة التي سندعوها فترة عصرية ، لوجدنا روائيين يتحلون بموهبة واخلاص حقيقيين قاموا بالضبط بما يلي : ابتكار « فن الرواية » ، وهو مانقول عنه انه كتابة رواية لا يقصد بها السوق بل المكتبة والصف في المدرسة ؛ أو مايتفرع عنها من فروع صغيرة مثل فن الرواية الطليعية الذي تنبأ لنفسه بازدراء فوري يعقبه وضع مضمون في متاحف الثقافة الأدبية في المستقبل . وعلى كل ففي العقود الأخيرة تزايد عدد الروائيين وعدد أكبر من النقاد الذين تحققوا أن فن الرواية الطليعية آيل الى الزوال ، وأنه قد تخلى عن محاولة التفريق بين « الفن الحقيقي » و « الخردة » ، بين « الكتب الجدية » . و « مجرد التسلية » لصالح القسم الأول . وفي الواقع فقد تأكدوا من أن خط الرواية الصحيحة العظيمة يسير عبر منتجي « الخردة » من أمثال ديكنز وجورج رينولدز ، بلزاك ويوجين سو وجول فرن ، جيمس فنيمور كوبر و هـ . رايدر هاغارد . . . الخ .

سيكون من السخف بطبيعة الحال اقامة نوع معاكس من التمييز والحصر في العقود الأخيرة من القرن العشرين ، اذ لن ينتج الا المزيد من افقار الرواية بمنع الروايات الفنية وحرقها — مجازاً — أو حتى بازدراء قرائها المخلصين . فالروايات الفنية ستظل تقرؤها ونستمتع بها نخبة من الجمهور بينهم عدد من أفضل أصدقائي وأبرز زملائي ؛ وحتى

أنا أجد نفسي تتسلل بين الحين والحين دون خجل لأقرأ «يوليسيس» لجيمس جويس على سبيل المثال ، مع أني قرأتها ست أو سبع مرات الى الآن مع استمرار الفائدة والمتعة . وكذلك مع انزعاج متزايد . ومع كل هذا فقد بدأت تلك الفعالية تبدو لي غير مناسبة أكثر فأكثر ، وأجد الاستمرار في انتاج مثل هذه الكتب ضرباً من التهور اليائس ، ان لم يكن مجرد حنين الى الماضي أو شذوذ فاتن .

ولكي أطرح المشكلة بأقصى حد ممكن من الفظاظة ، أقول ان من الضروري لكل من يكتب الرواية أو نقدها في نهاية القرن العشرين أن يتحقق من أن الرواية الفنية أو الرواية الطليعية على وشك أن تنبذ في كل مكان تظل الرواية فيه على قيد الحياة ، مما يعني أن النوع الفرعي في الرواية يحتضر ان لم يمت . وهذا ماتنطوي عليه جميع التنبؤات عن موت الرواية (بما فيها نبوءتي) . وان كنا لم نفهم ذلك فهماً حسناً في البداية . من المؤكد أن بعض الروائيين حتى في الولايات المتحدة يتابعون الكتابة كأن ذلك الموت لم يحدث.فلا عجب أن بدت خدماتهم بعد الوفاة جنائزية أكثر منها تقوية . — تماماً جنائزية مثل فن الرواية بعد موتها ، كما يظهر ذلك في مؤلفات ساول بيلو أو جون أبدايك ، البرتو مورافيا أو ألان روب غرييه .

وأخيراً فان مايبدو أقل قابلية للفهم والغفران أن يرتكب الكتاب الأميريكان مثل هذا الخطأ مع أن الثقافة في الولايات المتحدة تتسم بحدة الذهن في مثل هذا المجال ،وكتابهامحصنون ضداغراءات الفن الرفيع ،أي الفن الأوروبي . فبعد كل شيء عنى دخول أميريكا في تاريخ الغرب ان وجودنا القومي قد بدأ بالضبط لحظة ابتكار الرواية ذاتها ، فليس

لنا تاريخ سابق مع الملحمة أو المأساة الشعرية الا بقدر مانشد أنفسنا الى التراث الانكلو ساكسوني . فحتى أساطيرنا الباطنية القومية هي أساطير شعبية . كذلك فان ثورتنا ثورة شعبية بالمقارنة مع الثورتين الفرنسية والروسية مثلا ، اللتين بدأتا بمهاترات ايديولوجية وبصياغة بيانات ذات مستوى عال . أما حرب الاستقلال فعلى العكس لم تبدأ بأفكار مجردة على الاطلاق (ولو أننا وضعنا فيما بعد وثائق ايديولوجية لنبرر الامر الواقع) بل بدأت بفريق من الرجال الناضجين الذين تزيوا بزي الهنود واغرقوا في ميناء بوسطن أرفع رمز للمدنية الأوروبية العقيمة ، الشاي البريطاني . فهي حادثة أشبه بحلم صبي لم تفسر الا فيما بعد بأنها (اعلان بالاستقلال) تحت اشراف توماس جفرسون الذي كان هو نفسه صبياً يحب الآلات ، ولو أنه يتخيل نفسه فيلسوفاً مبعداً .

على أي حال لقد أفصحنا عن فهم أوضح من فهم أية حضارة أخرى للطبيعة الجوهرية الشعبية للرواية ، وعدائها اللازم لأساليب الفن الرفيع وقوانينه كما حددها النقد في عصر النهضة . ومن المؤكد أنه قبل أن يوجد لدينا روائي محترم أو شبه محترم ، « فنان » أديب واع بذاته ، أنتجنا ضيوفاً على قائمة مؤلفي أفضل الكتب مبيعاً .

يضاف إلى ذلك أن السيرة الفنية لمعظم البارزين من روائيينا كانت تدعوهم إلى رفض اغراءات الفن الرفيع . فالأشغال التي اشتغلها جيمس فنيمور كوبر نموذجية في هذا الصدد ؛ فقد بدأ بتقليد جين أوستن ثم انحرف سريعاً إلى تقديم مفاجآت الأسرار والفرار في الأراضي الموحشة للقراء غير المثقفين . وبعد ذلك بكثير بدأ أكثر روائيينا موهبة ، عن طريق تقليد الطليعة الأوروبية، يبحثون عن ملجأ في دور النشر الشعبية

الامريكية . لنفكر بأية سرعة انتقل فولكنر وهمنغواي من المجلات الصغيرة إلى مجلات التسلية الموجهة إلى جمهور غفير لم يرجع منه سكوت فيتزجيرالد أبداً . ومما يرشدنا في هذا الصدد أن نتذكر ماندر أن سجله تاريخ الأدب ، من أن أعظم قصص فولكنر ، قصة « الدب » ظهرت أولاً في مجلة « The saturday Evening post » حين كانت المجلة تتوجه إلى أخفض وأعرض مستويات الذوق الشعبي . زد على ذلك أن نسخة قصة فولكنر المنشورة في تلك الصفحات والمنقحة لكي تلائم بالضبط ذلك الذوق ، أفضل من النسخة النهائية الموسعة المرجحةلمصلحة «الفن » — ولا شك — كما يفهمه ريفيون من بلدة صغيرة .

ويمكن تعداد أمثلة كثيرة عن سيرفنية مثل سيرة همنغواي مثلاً ، فقد بدأ في مجلات النخبة وانتهى في صفحات عدد خاص من مجلة Life . وعلى كل فأبلغ مثل على ذلك حالة ناثانيل وست الذي بدأ مقلداً للسرياليين في رواية « حلم حياة بالسوسنل » ، ثم انقلب في كتبه الثلاثة الأخيرة إلى كتابة روايات للمراهقين ، وإلى الصحافة التي تعنى بالشؤون العاطفية ، وإلى سينماهوليود بحثاً عن مادة وأسلوب أكثر صحة. وروايات AcoolMillion, Miss louely Hearts, The Day of thelocust (مليون على البارد ، الآنسة ذات القلوب الوحيدة ، يوم الجرنوب) لا تدور فقط حول الثقافة الشعبية ، فهي ذاتها ثقافة شعبية بأعمق معنى ، وبنيتها وطابعها يقلدان المسلسلات الهزلية .

أظن أن مارك توين هو الذي وضع النموذج على نحو حاسم ، ولم يتجنبه من بين روائيينا الموهوبين سوى هنري جيمس بمتابعة للفن الرفيع في منفاه . غير أن هنري جيمس لا ينتمي إلا بثلثه إلى التراث الأميركي ،

لكونه روائياً انكليزياً ، وحتى روائياً فرنسياً بمعنى صادف أن كتب بلغة أخرى . وحتى الآن ، ومهما حدث ، نجد بين أنبغ الشبان الغاضبين التنقل ذاته من المطابع السرية إلى السوق الجماهيرية وإلى انتاج الفن البضاعي – سواء في المطبعة أو على الشاشة أو على تسجيلات .

٣

وفوق ذلك فان الحديث إلى الناس يعني الحديث بلغة الناس بدلاً من اللسان المصطنع الذي اخترعه الأكاديميون بالضبط لغرض خلق فن نخبوي أو سري . وفي هذا الصدد أيضاً نجد للأميريكان ميزة ملحوظة على ثقافات أكثر تجانساً مثل الثقافة الفرنسية . فمنذ العقود الاخيرة من القرن الماضي على الأقل كانت ثقافتنا ثقافة جماعات متعددة لم تسع أية واحدة منها إلى فرض لهجتها على اللهجات الأخرى . ومامن روائي أمريكي بارز على الاطلاق نسي ضرورة الحديث لكل شخص وعنه، وليس للطبقات الحاكمة وعنها (سواء من الناحية اللغوية أو العرقية في الولايات المتحدة) ، بل تحدث عن واحدة أو أخرى من الاقليات التي تمثل جيلاً بعد جيل نشوء عناصر مقهورة في النفس الاميركية . وفي سبيل ذلك اضطر إلى الاقتراض من أقل لهجات المنبوذين شهرة ، أو إلى وضع لهجة من عنده أكثر بعداً عن لهجة المثقفين الانسانيين في نيو انجلند . وقد استعملت الرواية الامريكية هذه اللهجة المضادة لتهاجم قيم أول الطبقات الحاكمة فيها . وللسبب ذاته تحدثت الرواية أولاً بلسان المهاجرين من أوربا الشمالية الذين تجاوزوا مراكز الثقافة المدينية في بوسطن وفيلادليفيا ونيويورك في طريقهم نحو الغرب الأوسط (والمثل على ذلك دريزر وكذلك همنغواي وشتاينبك) ، ثم تحدثت

بلسان أطفال الكونفدرالية المهزومة وأحفادهم من المزارعين والفلاحين السكوتلانديين والايرلنديين في الجنوب (لعب فولكنر مثل هذا الدور ومعه ترومان كابوت وكاترين آن بوستر) ، وتحدثت الرواية في الوقت ذاته تقريباً بلسان مهاجرين قطنوا بعدهم المدن الكبيرة الجديدة منها والقديمة ، من ايطاليين وايرلنديين ، واليهود بخاصة (ساول بيلو أو برنارد مالامود مثلاً باززان) كما تحدثت عن الزنوج الذين كانوا لم يتعلموا بعد أن يسموا أنفسهم « السود » (جيمس بالدوين الآن يمثل الناطق الرسمي وكذلك ريتشارد رايت ورالف إليسون ، أما ليروي جونز فقد انتحل لنفسه اسماً جديداً هو « مسلم ») .

وعلى كل ، فالأمر الأكثر أهمية من القطيعة مع المجتمع في سبيل الحديث عن مثل هذه الأقليات الحقيقية — حيث يظهر الجيل بعد الجيل ليقول ماوجده أسلافه في العرق أكثر خطراً وغرابة من أن يقال — هذا الأمر الاكثر أهمية هو محاولة تمثيل الأجنبي الغريب بكل مايبدو في نفسه من غرابة . وقد قام بهذه المحاولة أعضاء من فئات ذات مكانة بارزة من مدة طويلة أو من فئات نجحت مؤخراً في المجتمع . وقد بذل جهداً ملحوظاً في هذا الجانب أكثر الكتاب الأمريكان البيض موهبة ، فرددوا الشكاوى الصحيحة لفئتين غير أوربيتين بنى على ظهورهم الأوربيون المهاجرون حضارة أمريكا : أصوات الهنود والزنوج ، أو الحمر والسود . اذ يمكن في أعظم الكتب الشعبية الامريكية سماع هذه الأصوات غير الأوروبية في حوار مع أصوات أوربية سابقاً ، مما يخلق لقاء له من الحيوية في ثقافتنا ما لمحادثة الملوك والحمقى من أهمية في الأدب الرفيع لعصر النهضة .

بدأ كل شيء مع تشينغا شكوك في رواية « حكايات الجورب الجلدي » لجيمس فنيمور كوبر باطلاق صوت الهندي الذي صودرت أملاكه ، فان كان مارك توين قد علم كتابنا كيف يتكلمون الامريكية فان كوبر قبله بزمان طويل قد علمهم كيف يحلمون أحلاماً أمريكية . واستمرت العملية حين سمع لأول مرة صوت عبد أسود أخرس يبكي مغتاظاً في رواية ملفيل « BenitoCereno » ، أو يصلي ضارعاً كما فعل العم توم في رواية هارييت بيتشر ستو ، أو يتعهد حباً كاملاً ومستحيلاً كما فعل العبد جيم في رواية مارك توين « هكلبري فين». حين أعاد كوبر تخيله لنفسه كأنه تشيغنا شكوك يتحدث إلى ناتي بامبو، أو حين تظاهرت هارييت ستو بأنها توم يخاطب الصبي جورج ، أو حين صور توين نفسه وكأنه جيم يتحدث إلى هك ، لم يكن الأمر وكأن نوعين من الأمريكان باعد بينهما الاستغلال والكره ، بل أيضاً كأن نصفي الروح الامريكية اللذين طال تباعدهما قد وجدا طريقة للتواصل . فلا عجب ان كانت هذه هي النقطة التي بدأ عندها أدبنا الصحيح ، ولاعجب ان استمر الحوار إلى يومنا هذا .

٤

ومع ذلك ، ولبرهة وجيزة خلال سيطرة « النزعة العصرية » ، في عصر بروست ومان جويس ، في عصر إليوت والاعجاب المتأخر بهنري جيمس ، أيام (النقد الجديد) ومزيجه الغريب من السياسات الفاشية والشكلية الجمالية — نسيت هذه الوقائع الاساسية في الحياة والفن الامريكيين ، وفي أثناء العقود الأربعة أو الخمسة الأولى من القرن العشرين ، أبعد أفضل كتابنا الموهوبين أنفسهم إلى مقاهي باريس أو

جامعات انكلترا بغية أن يتعلموا بعض أساليب الفن الرفيع من أتباع النزهة العصرية : أولاً النزعة التجريبية سيئة السمعة والمعادية للبرجوازية ، ثم النزعة النخبوية التي خلصت نفسها من المخاطر التي تستثيرها ؛ وبعدها التقليد الإليوتي الذي جعل الطليعة تكتب بأسلوب متكلف سقيم. وفي كلتا الحالتين اتجهت الأصوات « المستلبة » التي استثيرت إلى أن تتحدث باسان الأوربيين ، أحياناً بلغة أدبية فرنسية أو انكليزية ، واحياناً بلغة القرون الوسطى في ايطاليا أو بالصينية الكونفوشية .

ومهما يكن من أمر فقد شاع في كل مكان من الولايات المتحدة احساس في الستينات بأن أساليب الكلاسية الجديدة في النقد . هي الاساليب التي وضعها إليوت ومارسها مفكرو الجنوب المزارعون من أمثال جون كر وانسوم والان تيت وكلينث بروكس قد استنفذت مالديها من ضئيل الفائدة . فقد اتضح أن تحليلاتها جعلت من الممكن اجراء اصلاحات تربوية ، ، كما لفتت الانتباه إلى عدد من القصائد الغنائية المهملة ، وخاصة لجون دن ، إلا أن هذه الاساليب لم تفعل شيئاً لشرح الروايات العظمى في تراثنا ، أو لتشجيع أي انجاز جديد في هذا النوع الأدبي . والواقع أن هذه الاساليب حتى في الشعر قامت بمنع بدلاً من دفع تطويرات جديدة إلى الظهور بعد ١٩٥٥ . لذلك طرأ على التوالي رد فعل أدى إلى الابتعاد عن إيليوت في الشعر ، وعن روائيه المفضل ، هنري جيمس ، في النثر ، فاذا نظرنا الآن من زاويتنا عام ١٩٧٣ إلى الستينات اكتشفنا أن أكثر الروايات حيوية وتأثيراً في تلك الفترة تقع في صنفين كلاهما مضاد لمذهب جيمس : الرواية الفنية — المضادة للفن ، والرواية الشعبية الجديدة ؟

ثمة مثلان بارزان وناجحان ومفصحان عن الطراز الأول الذي يمكن وصفه وصفاً مفيداً بأنه (رواية نهاية الرواية) ، هما رواية « نار شاحبة » لفلاديمير نابوكوف ، ورواية جون بارث ، « غايلز — الصبي العنزة» : فهذان كتابان غريبان بالفعل ، وكاتب الرواية الأولى ليس أمريكياً قحاً أما الكاتب الثاني فأمريكي ريفي قح . ومع ذلك فهما يشتركان في طريقة استعمال الحل النموذجية للرواية الفنية الحديثة مثل السخرية ، والمحاكاة الساخرة ، والتلميح الاستعراضي ، والاسهاب المتعالم . والتجريبية العنيدة — كل ذلك لا لتوسيع امكانات الشكل بل لتخريبه . هذه الروايات هي النظير الأدبي للمنحوتات التي تهدم نفسها والتي نحتت لتتهدم من تلقاء ذاتها بعد فترة من الزمان : شأنها شأن الآلة الجهنمية المعدة لا لتفجير المتاريس أو المعامل أو القصور بل لتدمر نفسها أي تدمر فكرة الفن ذاتها التي هي تجسيد لها. فقد نبدأ مثلاً بالتفكير بأن « غايلز—الصبي العنزة » رواية هزلية هجائية قصد بها أن تسخر من كل ما يقف أمامها بدءاً من « أوديب الملك » إلى حكايات الجن . ولكن قبل أن نمضي في قراءتها نتحقق من أنها تتهكم على نفسها ، بين يدي كاتب قادر على ابداع شكل مهمل نشعر معه أننا سخفاء بقراءتنا لها . فكأن الرواية الفنية ، وهي تشعر بدنو أجلها ، قد صممت على أن تموت وهي تضحك .

إن هذين المؤلفين البارزين في صنع رواية نخبوية من طراز الرواية الفنيةالمضادة للفن قد عجز عن مقاومة الدوافع الجديدة التي تدفع

الرواية إلى محاكاة الأساليب الشعبية . وكلا المؤلفين أنتج في حياته كتاباً من صنف الكتب الشعبية الجديدة . ويؤيد هذه الواقعة أن كلا الكتابين ترجم فوراً إلى لغة الشاشة . فمن مميزات الرواية الشعبية الجديدة في عصر ما بعد السينما أنها في أفضل حالاتها تتخذ شكلاً جنينياً لفيلم مؤلف من كلمات على الورق ، هي مرحلة انتقالية نحو شكل قصصي أوسع انتشاراً حين يصبح صوراً على الشاشة .

في كل الأحوال ، نجد في كتابي « لوليتا » لنابوكوف و « نهاية الطريق » لبارث ، ان الصوت الأكاديمي والمسلي يفسح الطريق بين حين وآخر لأصوات أكثر بدائية واستلاباً ، تنطلق من قاع النفس . وهو عند نابوكوف صوت فتاة أمريكية قاصر ، وعند بارث صوت رجل زنجي . وان صوت الزنجي عسير على نابوكوف لأنه مجرد عابر مر على أمريكا في طريقه من روسيا وفرنسا الى سويسرا . فنابوكوف كأي أوروبي طيب من ريتشاردسون الى فلوبير فتولستوي ، أطلق صوت أكبر فئة مضطهدة في الحضارة الغربية ، صوت المرأة . ولكن في هذه الحالة كان صوت امرأة أمريكية — أو بشكل أدق — صوت فتاة أمريكية شهوانية : أمريكا على صورة فتاة أمريكية شهوانية جداً . في الثانية عشرة من عمرها ، تجري الحوار المناسب لها في السيارات والفنادق مع ذكر أوربي مسن يكتشف بعد فوات الأوان أنه كان مغوياً أكثر منه غاوياً .

أما جون بارث فأمريكي قح ، أو بالأصح جنوباً بأمريكي من

كامبريدج في ولاية ماريلاند ، حيث قامت قبل سنوات قليلة مشاهد عنف بين السود والبيض اشترك فيها زعيم السود الثوري راب براون ، ونشرت الصحف أخبارها في عناوينها الرئيسية . فمن الطبيعي أن يتحدث رجل أسود في أكثر كتبه شعبية ، طبيب نفساني ذكر ، أسود ، مذعور يطلق في فترات شلله معتقدات بارث النموذجية البيضاء والمضادة للبطل . غير أن بارث كان أقل حظاً على الشاشة في كتابه من نابوكوف ، لأنه سقط بين يدي ترى ساوثرن وهو كاتب سينمائي له تطلعات نخبوية أضاف الى حكاية بارث الشعبية قضايا السياسة العصرية والحيل البصرية الدقيقة . لذلك يجب أن ننتظر حتى يتم تصوير أقرب الى الأوهام الشعبية العميقة التي أنتجها ، آملين بألا يخون كاتب الفيلم الهلوسة الجنسية التي تملأ ربع رواية « وكيل سجائر الحشيش » حيث وضع المؤلف صوت هندية حمراء : قصة هذا الرومانس مدفونة في أعماق مخيلاتنا . ففي يوميات يفترض أن كاتبها الكابتن جون سميث تقرير مفصل ، يفترض أننا لم نطلع عليه ، عن حقيقة الفضيحة فيما جرى بين الهندية اللعوب والقبطان الطيب ، لأن الفتاة أخفت عن مرافق القبطان مشكلاتها الجنسية مع القبطان ذاته ، وعاونته على حلها تحت ستار من الأكاذيب التقية التي تنتظر فيلماً صريحاً للكشف عن خباياها ومكافأة المؤلف .

والى أن يتم ذلك علينا أن نقنع ، على الورق وعلى الشاشة ، بتخييل كتاب آخرين أصغر سناً من نابوكوف وأضأل مكانة من بارث ، يواظبون على العمل في النوع ذاته من النماذج البدئية الشعبية . هؤلاء الكتاب وان تعرضوا للفحش ، فضلوا النزعة العاطفية العارية

وغير الخجول على السخرية الدفاعية التي ورثها بارث ونابوكوف عن تقاليد النزعة العصرية المحتضرة . زد على ذلك أنهم نحوا الى نبذ المرأة والزنجي كليهما في سبيل الهندي وزميله التقليدي ، الرجل الأبيض المنفلت من قيم المدنية البيضاء والمسألة ليست مجرد الانصراف عن توين الى كوبر بحثاً عن أعمق أوهامنا ، بل هي أيضاً طريقة للتجاوب مع حقائق اجتماعية وسياسية معينة . ان حركات مثل « القوة السوداء » و« تحرير المرأة » ، قد منحت الزنوج والنساء حق تحويل أنفسهم الى أساطير (وفي الواقع قد أعاد كل منهم تسمية نفسه) فأصبح الهندي الأقلية المضطهدة الوحيدة التي مازال خرسها يتيح لها أن تجلس على ركبتي الذكر الأبيض الذي يتكلم من بطنه — أي ليتحدث بلسان المناطق التي مازالت مكبوتة من نفسه .

غير أن استشارة الهندي تعني اعادة اختراع رجل الغرب (١) « The western » الذي هو بعد كل شيء أكثر الأمريكان صحة وفرادة في أشكال الرواية الشعبية . فمن المؤكد أن « المغرب» قد احتل مركز المسرح عند انبعاث الرواية ثانية في النصف الثاني من القرن العشرين . فهي دون ريب الشكل الشعبي الوحيد الذي حل محل الرواية الطليعية المتوفاة ، وانبعاث رواية المغرب رافق حكايات الجان ، وقصص التحري ، والروايات العلمية ، والأدب الفاحش Pornography الواقع أن الأدب الفاحش أحب أشكال الرواية وأقدمها

The westerm هو الاوربي الذي اندفع الى استعمار غرب امريكا وسوف نسميه « المغرّب (بضم الميم) تفريقا له عن الغربي أي الاوربي المنتمي الى حضارة غرب اوربا ويدعى بالانكليزية The westerner .

وأحطها . وقد ازدهرت هذه الرواية وساعدت الكتاب الإمريكان ذوي النزعة النخبوية على اطلاق أصوات السود والحمر الرائجة في السوق الجماهيرية — والمثل البين على هذا النوع جون ابدايك . ان أدب الفحش هدام وخرافي أساساً . لأنه في الأصل ليس « قذراً » فقط — أي فيه أثر التحريم . بل هو ضرب من الأدب يتخيل فيه الكاتب الذكر ، ويؤدي بصوت نسائي . ما يمكن أن تشعر به المرأة حين يمتلكها الرجال .

غير أن أدب الفحش لم يعد يستطيع أن يظل نقياً في عالمنا . حيث ان الموضوعات المجردة المضادة للأساطير تبدو ضجرة ، مثل رواية المركيز دوساد « مائة وعشرون يوماً من حياة سدوم » . فصار يميل الى أن يمتزج بأنواع فرعية للرواية تمنحه فرصاً لعمق أسطوري ، ومتعة في السرد . بما ينتج عنه أنواع هجينة مثل الفحش البوليسي ، كما يمثله جيمس بوند ، والفحش في رواية التحري كما يمثله سان انطونيو ، والفحش في حكايات الجان كما يكتبه دونالد بارتليم ، وفحش الرواية العلمية كما في كتابات فيليب جوزيه فارمر .

ان اقصوصة فارمر الكلاسية « ركاب العربة الأرجوانية » (والتي توصف بأن « العائلة التي يترافث أفرادها معاً ينمون معاً ») قد برهنت على نحو حاسم بأنه حتى الرواية العلمية التي بدت لفترة طويلة وكأنها منزهة عن الجنس ، يمكن أن تقدم نفسها قرباناً للمخيلة اللزجة . وربما بقي هذا الكاتب آخر أمل لذلك النوع الفرعي الذي يبدو أنه يمر بأزمة في هذه الآونة ، بما أن أنجح كتابة ، من أمثال ج بالارد وكورت فونيغوث ، يحاولون تقليد تقنيات نخبوية ملغاة كالرمزية والسريالية ، في جهد دائب للالتحاق بما يعتقدون أنه « التيار الأساسي في الرواية »

أي التقاليد الميتة في الرواية الفنية . ومهما يكن من أمر . فان رواية مثل رواية فونغت « غاويات التيتان » ، ألفها الكاتب للبيع في السوق لا للوضع في المكتبة ، كما كتبها مـن قلـبه وليس مـن رأسه . قد قرئت وقرئت ، وما زال القراء يطالعونها رغم معرفتهم بمصير الرواية وطبيعتها الحق .

أما الاتحاد السوفيتي الذي ينتج مع انكلترا وأمريكا أفضل القصص ذات المغزى في الرواية العلمية ، فان أعمال الحالمين الشعبيين من أمثال الأخوين ستروجاتسكي تبين في المستقبل طرقاً أفضل مما اكتشفته « الموجة الجديدة » من الوهم العلمي . كذلك قدم سان أنطونيو في فرنسا نماذج لرواية التحري كجزء من الحركة الجديدة في فن البوب ، وهي نماذج لا نجد لها مثيلا ولا صدى في الولايات المتحدة حيث يبدو هذا الشكل في أحط حالاته على أيدي الجيل الثاني والجيل الثالث من مقلدي داشيل هامت، حيث انقلبت النماذج البدئية الى صور مكرورة في الأفلام التي يمثلها همفري بوغارث بوجهه السحري .

في الرواية الأمريكية التي ظهرت في الستينات بعث المغرب امكانات الرواية الشعبية الهدامة — وهو غير المغرب الذي بدأ تحديده في الانبعاث الأول على يدي أوين ويستر في « الفرجيني » وبلغ ذروته في الخمسينات على يدي زين غري . وانتاج هذه الفترة كلها يضم في مركزه حواراً بين الأبيض والأحمر — ومما تجدر ملاحظته أن الاحمر في هذه الروايات جميعها نصف أحمر ، نصف مربي بين البيض ، محاصر بين عالمي المدينة والطبيعة .

في هذه الأثناء تجري عملية التهجين في الحياة كما في الفن . فللهجين جذور عميقة في تاريخنا ، وقد ظهر مرة رمزاً للنذل الشرير في الأفلام العرقية الساذجة قبل الحرب العالمية الثانية . غير أن ذلك الشخص الأسطوري لم يعد يثيرنا حتى على صعيد الفنون الشعبية ، وهو ذو أهمية ضئيلة في الحياة الاجتماعية . غير أن مايهمنا فعلا في الحياة والفن على السواء هم الهجناء الروحيون والنفسيون الذين يؤلفون أقلية جوهرية بين شباننا ، ويظهرون خاصة في العائلات الغنية بين المثقفين البيض : ذكور شبان أوربيون لاتشوب دمهم شائبة اختاروا أن يعيشوا حياة الهنود وعافوا حياة آبائهم وأجدادهم . فقد قرروا أن يقضوا جزءاً هاماً من حياتهم كهنود ، بخلاف أجدادنا الذين تزيوا بزي الهنود مؤقتاً وفي ليلة واحدة حاسمة . نرى هؤلاء الشبان حولنا على الأرصفة وفي الشوارع أو في الافلام ، عاصبين رؤوسهم ، مرسلين لحاهم ، يدخنون الحشيش — دواء الرجل الأحمر — ويعيشون في بيوت مهجورة أو أكواخ بنوها ، ينظمون حياتهم في قبائل ويغزون الأسواق والمخازن كلما خرجوا من صحرائهم .

هل هم حمر أم بيض ، سؤال يفرضه أسلوب حياتهم ؛ ثم هل (نحن) حمر أم بيض ، باعتبارنا نسلناهم ؟ فلا عجب أن الروايات والأفلام التي تحدثنا عنها في حديثنا عن الكتب الشعبية الجديدة ، قد بدأت بالخلط الأساسي بين الحمر والبيض ثم انتهت بأن أوحت بأنه عضويتنا في فئة أو أخرى مسألة اختيار وليست مسألة ضرورة ، وارادة بدلا من مصير ، زمرة نفسية بدلاً من وراثة عضوية . فنجد من ناحية أفلاماً تاريخية لاتنفصل عن ماض يمكن فيه التفريق بين الأحمر والأبيض في كتب المغربين .

ومن جهة أخرى نجد أفلاماً مثل « راعي البقر في منتصف الليل » (وهي أصلاً رواية بقلم ليو هرليهي) و « الراكب السهل » (التي كتب أصلاً للسينما في هذين الفيلمين نجد المحيط معاصراً ، والعرق مختلطاً ، بحيث لا توجد حاجة لظهور هنود حمر على الاطلاق . فنحن قادرون في هذه الأيام على التعرف الى الهنود الأسطوريين مهما كان لون جلدهم ، يسيرون على دراجاتهم الى حتفهم على أيدي رجال أكثر بياضاً منهم .

وبينما كانت هذه الانقلابات تصور على الشاشة ، كانت كذلك تجري في الحياة ، وأخيراً اجتمعا معاً لأن هوليود تعلمت ألا تعترف فقط بل أن تستغل أيضاً غموض طراز الحياة في جماعات الشبان المنشقين. فحين صنع فلم « العملاق الصغير » في قلب الغرب الامريكي القديم — الجديد نشر اعلان في كل مزارع المنطقة بأن أي هبي أو مشردة يستطيع أن يركب حصاناً يمكنه أن يحصل على عمل . فكان كان له شعر طويل بدون لحية يمكن أن يقوم بدور الهندي في اعادة تشييد آخر محطة لكوستر ، وان كانت له لحية يمكن تصويره على أنه من الجنود البيض الذين أبيدوا في تلك المعركة الشهيرة . وهنا نصل الى آخر لغة فيما غدا في أيامنا مثلا على الاختلاط التام في القيم والنوع والجنس ، وأخيراً في مستويات الواقع .

ففي لحظة انبعاث الرواية ، ضاع كل تنظيم وتقسيم ، كما امتزج الفن الرفيع بالفن المنحط ، وأصبحت الكتب أفلاماً — ومرت بانقلاب فيما كانت تتحول الى رؤى أصدق أو أكذب ، ولكنها على كل حال رؤى أخرى غير الرؤى السابقة . وأخيراً طمست الحقيقة

والوهم ، والواقع والحلم بعضها بعضاً ، خالقة تشويشاً يصعب تمييزه عن الجنون ، ولكن من ذا الذي عاد يعرف ماهو « الجنون » في ذلك العالم الذي تقلب علينا فيه الرواية – الفيلم ، الرفيعة – المنحطة ، الهجينة ، أبناءنا وبناتنا – أو أبناء بناتنا وبنات أبنائنا . فقد تعلموا في ذلك العالم أن يسموا بالعرق وبالجنس (أو لعلهم هم الذين يعلموننا هذا الدرس) لكي يكونوا – وان ولدوا بيضاً – حمر الجلود بالخيال – أو بالأحرى تعلموا التطلع الى حالة يغدو فيها ذلك الفصل غير ذي معنى . عند نهاية « العملاق الصغير » (ذلك الابداع المشترك بين توماس برجر وآخرين) يتوسل العجوز الهندي الرئيس الى ابنه المتبنى وهو على وشك فراقه له الى الأبد ، ألا يجن جنونه مهما جرى له . ولكن الانتقال من البيئة الثقافية والعقلية للهنود الى مثيلتها عند الرجل الأبيض ، كما يفترض بالابن أن يفعل بعد وفاة مرشده الهندي ، انما يعني بالضبط بالمفهوم الهندي أن الابن قد جن جنونه : فالجنون هو دخول عالم توجه فيه فعاليتا الانسان الرئيسيتان ، الصيد والحرب ، لغايات ليس لها معنى على الاطلاق . أما حسب مفهوم الرجل الأبيض ، فان التصرف المعاكس – أي دخول عالم يحلم فيه المرء بالمستقبل كيف يشاء ، ويستطيع أن يختار موته لحظة يشاء – يبدو كذلك جنوناً مطبقاً .

فلا عجب إذن أن « العملاق الصغير » رويت عملياً في الجناح النفسي من مستشفى ، كما يتضح لنا في بداية الفلم ونهايته . فبطلها في الحادية عشرة بعد المائة من عمره . وهو الوحيد الذي بقي على قيد الحياة من معركة) القرن الكبير – الصغير) . وقد أعلنت عن جنونه السلطات التي تقرر مثل هذه الأمور في حضارتنا . لذلك فقد تركنا عمداً

في شك من عرضه لما حدث في آخر محطة لكوستر ، فهل تكشفت أخيراً الحقيقة بصدد الغرب الأمريكي ، أم هي ذكريات مزعومة تمليها الهلوسة على رجل عصابي . ولكن لم لايكون الأمران معاً؟ إن الرواية توحي بذلك أكثر من الفيلم الذي يبدو أن نغمته تفلت من سيطرة المخرج ، وما دام « التغرب » قد عنى دائماً الموت والانبعاث ، فان القيام بذلك عمداً هو الحمق بعينه . والحمق ضرب من الجنون ، بعد كل شيء . لذلك ، وفي النهاية ، فان حقيقة تاريخنا ، ككل تاريخ ، تثبت أنه ليس أعقل بل أكثر جنوناً من شبه الفصام ومن جنون العظمة المهذب الرسمي الموجود في الكتب المدرسية للتاريخ . ولا ريب في أن جنونَ التاريخ الصحيح ربما لا يمكن اقتناصه إلا بشكل يتخلى عن الادعاء بأنه لا يقدم سوى « تخييلات » إنْ في كلمات على صفحة أو في ومضات صور تنعكس في الظلام على الشاشة كأنها أحلام .

ها هنا يكمن أقصى مضمون هدام في التخييل الشعبي الذي نشأ بعد موت الرواية ، وخاصة في روايات التغريب فهي نوع يهدد حالياً بابتلاع كل الأنواع الأخرى . ففي وسع سام بكينبا مثلاً ، كما بينت رواية « كلاب من قش » أن يقلب قرية انكليزية إلى غرب أسطوري حيث يتعلم الرجال أن يكونوا رجالاً أو يهلكوا . وقد بدأ هذا النموذج الأصلي يلتهم مؤخراً ما يبدو أنه غريب عنه كل الغربة ، أي الرواية الأكاديمية ، كما حدث في عام ١٩٧١ حين قدمت أمريكا إلى مهرجان الأفلام في كان فيلم « قال : سق » . لقد سررت مرتين برؤية هذا الفيلم البارز المثير ، لأنني منذ خمس أو ست سنوات كنت أحد المحكمين الذين أعطوا الرواية التي أخذ منها الفيلم جائزة أسفت لها

فيما بعد حين أعدت قراءة رواية جيرمي لأرنر غير الناجحة تماماً . على أنني أحسست عند عرضه للحياة الجامعية بجنين المتغرب الذي لا تستطيع سوى السينما أن تتسلمه (حيث تعاون كاتب الرواية مع المخرج — الممثل جاك نيكلسون) إذا ما قطع مقص محرر الفيلم حبل السرة الذي يربطه بالشكل المطبوع المهجور .

ومهما يكن من أمر ، فنحن لا نعرف إلا في المشاهد الختامية من الفيلم كيف انقلبت ، خطوة خطوة ، بيئة جامعة في نيوانغلند إلى أرض قفر ، إلى غرب حقيقي ، بفعل الحلم السحري للسينما . وحين يقدم أحد الطالبين المتخاصمين — ثوري خائب اسمه غابرييل — على التجرد من ثيابه ويواجهنا عارياً تماماً حتى نعلم أننا في حضرة (المتوحش النبيل) وقد انبعث من جديد . إن غابرييل وقد خانه رفاقه ومحبوه ، ونظام اجتماعي لم يكف غابرييل عن احتقاره وان تعلم أنه عاجز عن تبديله — يقرر أن يطلق لجنونه العنان عن وعي وعمد مثلما فعل قبله الرجال حين قرروا أن يذهبوا إلى الغرب . ومن المعقول تماماً أن يقوده جنونه إلى تجريد نفسه من عتاد حضارة تغدو باستمرار غريبة عنه كلياً ، وأن يفضي به ذلك إلى أن يدخل عاري الجلد إلى حظيرة الحيوانات في كلية علم الحيوان حيث يطلق من الأقفاص سراح الحيوانات التي تجرى عليها التجارب — وهو لا يطلق فقط سراح حيوانات غير مؤذية كالخنازير الغينية والفئران البيضاء ، بل يفلت من عقالها حيوانات مفزعة بطبيعتها كالرتيلاء (العناكب الضخمة السامة) والعظاية المخيفة (حرباء أميركية ضخمة (والحيات ذوات الأجراس . فكانه أخذ مأخوذاً حرفياً وصايا والت ويتمان بأن يحرر نفسه وعالمه من كل شيء ترمز إليه الأقفاص والثياب (وإن ظلت هذه الأمور مجرد مجاز عند وايتمان) . وما إن

تتحقق سلطات الجامعة من أن مثل هذا التشويش بين الحقيقة والمجاز ليس سوى جنون فعلي (أي لم يعد بالامكان استيعابه في حدود المصورات الجامعية أو المسرح الثائر) حتى ترسل حارسين لالقاء القبض عليه .

ينتهي الفيلم والحارسان يتقدمان وفي أيديهما سترة المجانين التي تكبل الجسم ، نحو آخر متوحش نبيل في غمرات رؤياه الختامية . على أنه يبعد آسريه عنه مؤكداً لهم أن سترة المجانين غير ضرورية ، على اعتبار أنه أعقل منهم ، أو أعقل في الحقيقة من كل العالم الذي يمثلونه . يصيح : « أنتم المجانين ، وأنا عاقل ، عاقل » . عند هذه النقطة ينقسم الجمهور (حدث هذا في مسرح الجامعة حيث شاهدت الفيلم) : الشبان واثقون أنه يقول حقيقة لا تحتاج إلى دليل ، أما المشاهدون المسنون فلم يعودوا واثقين من شيء . لاننا عند هذه النقطة (سواء أكان لدينا اليسير من مؤهلات السخرية أو بدونها) نكون مشدودين جميعاً إلى أسطورة الغرب والفتى الذي يجسدها داخل جلده العاري ورأسه المعتوه — لأننا نهلوس معه ، كما نميل دائماً إلى أن نفعل حين يدفعنا عمل فني كبير إلى صعيد يتحد فيه واحدنا بالآخر ، شاباً كان أو مسناً ، ساذجاً أو متعلماً ، مجنوناً أو عاقلاً .

على أن هذا الصعيد لا ينعكس بالبنية والأسلوب ، بالكلمات والصور المتلاشية : بالمجازات والمونتاج . إذ لن تستثيره سوى صور أولية وأحلام جماعية ، تكون غفلاً ومرعبة في حين ، وفي حين آخر نطلق عليها أسماء غاري كوبر أو توم ميكس . في ذلك المجال يعيش أقدم أجدادنا ليلاً ونهاراً ، في نوم أو يقظة ، قائمين أو مضطجعين .

ومهما يكن من أمر ، فاننا حين نغادر أسرتنا المضطربة ، نود لو ننسى أننا ما زلنا مقيمين فيها ، وأننا ينبغي أن نظل نقطن فيها — حتّى يطغى علينا الجنون ، موقتاً أو إلى الأبد ، وإلا أعادتنا إليها عودة معالجة أعمال شعبية كالتّي ناقشت في هذا المقال ، أعمال شعبية لا بالرغم من الواقع ، وإنما بالضبط لأنها هدامة وغير عاقلة .



الواقعية الأدبية
ووقائع الحياة

في الواقعية الادبية

أليس . ر . كامينسكي

حذرنا علماء الدلالات تحذيرات متوالية من حدود اللغة حتى أصبح من التفاهة أن نتحدث عن غموض الكلمات . ومع ذلك فان الفجوة بين المعرفة والفعل قد شرحت شرحاً وافياً وفق الطريقة التي استعمل بها مصطلح « الواقعية » بالنسبة للرواية . وأنا أخص الرواية بالذكر لأن اسهامها الخاص يقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفاً صادقاً أو واقعياً . ومن المفترض تقليدياً بالروائي أن يكون أشد الناس اهتماماً بما هو واقعي . حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية فانه يوظف مثل هذه المحسنات ليوسع من فهمنا للعالم . أما اليوم فان النقاد الطليعيين الذين يفترض أنهم لم يعودوا يعتقدون أن الصاق علامة الواقعية على عمل يعني تقليده أرفع أوسمة النقد ، انتهوا إلى مناقشة قضايا كالصدق والمعنى في الرواية . وعلى الرغم من أن بعضهم قد ينتقص أحياناً من شأن الواقعية كمصطلح خال من المعنى أو يحبذ استعماله بحسب الوصايا الأدبية . فانها تستمر في الظهور في التحليلات النقدية والأكاديمية على السواء . وفي الواقع فان من راجع

كتاب شتيرن « في الواقعية » بدأ نقده في « ملحق التايمز الأدبي » (١) بقوله : « إن مفهوم الواقعية في الأدب يجذب بكل الطرق مقداراً كبيراً من الانتباه في الوقت الحاضر » . ومن سوء الحظ أن كلمة « واقعية » تستعمل غالباً وكأن كل شخص يفهم بوضوح أن لها معنى واحداً مفرداً ، إذ لم تقم أية محاولة لتحديدها (٢) . فاما أن يؤخذ المصطلح مأخذ التسليم وكأنه تعبير يشرح نفسه بنفسه ، كالأدومة أو الشيوعية ، وإما أن يدان بوصفه مثلاً كلاسياً عن سوء الاستعمال اللغوي . لذلك نحن بحاجة إلى توضيح المعنى الذي يمكن معه استخدام الواقعية الأدبية في المهاترات النقدية .

بما أن الفلاسفة والمنظرين العلميين وحتى الناس العاديين قد تشبثوا بمفهوم الواقع لقرون ، فمن المناسب تفحص معنى الواقعية خارج نطاق الأدب . فمن ناحية نجد جذر الواقعية عن « واقع » وهي كلمة عادية تستعمل في الكلام اليومي ، كقولنا : « هذا حمار حقيقي » أو « هذا كافيار حقيقي » أو « هذا فراء حقيقي » ونعني أنه في الواقع كذلك . الحقيقة أن للكلمة مكانة راسخة إلى حد أن معظم الناس سيدهشون لو سألناهم مثلاً أن يشرحوا ما يعنون بقولهم : هذا في الواقع حجر . ربما ردوا رد صموئيل جونسون الذي ركل الحجر وأصر على أن الاحساس بالحجر ورؤيته كافيان لشرح حقيقته . ومن ناحية أخرى نجد أن للواقع معنى مفرداً مخصصاً دائماً كما نعني بقولنا أزرق أو جرذ أو مذياع . هذا لا يعني أن غموضها غموض كلمة « خير » . أي أنها كلمة لها في السياق الواحد عدة معان . ولكن بما أننا نتكلم عن البعد الفعلي واللون الفعلي والمساومة الفعلية ، ونعني بها الواقع فمن

البين أن كلمة الواقع تستعمل بطرق متعددة . واكتشاف كيف تستعمل كلمة الواقع بالنسبة للرواية يعقد مهمة التعريف أكثر من قبل . إذ أن الحديث عن واقعية العالم الظواهري شيء ، وشيء آخر أن نتحدث عن الواقعية في عالم غير موجود علناً إلا كنتاج في مخيلة المؤلف . فأي معنى يمكن أن يكون لهذا التناقض اللفظي المربك « تخييل واقعي » ؟

من المفترض أن الكاتب المهتم بالناس والأماكن والأشياء يحاكي أو على الأقل يستقريء ما يأخذه على أنه عالم واقعي . فعند نقطة معينة لابد له من أن يتساءل « ما هو هذا الذي يسمى عالماً واقعياً » ؟ و « ما هو الوجود الانساني » ؟ وما إن يطرح هذه الأسئلة حتى يكون قد بدأ بمعالجة قضايا فلسفية . ما هي الحقيقة ؟ وماذا يوجد فعلاً وما هو مظهر فقط ؟ الفلاسفة والكتاب مضطرون إلى مجابهة المشاكل ذاتها . الواقع أن أعظم الفلاسفة وبخ فناناً لاخفاقه في نقل الحقيقة . فقد كان أفلاطون قليل الثقة بالشاعر إلى حد أنه منعه فعلاً من دخول جمهوريته المثالية . كان ما أراده من شعراء عصره أكثر من رعشة الالهام المقدسة . فقد أراد منهم أن يصفوا العالم بطريقة صادقة . وفي رأيه أن الشعراء أنتجوا محاكيات من الدرجة الثالثة لحقيقة واقعية لم يتمكنوا من ادراكها . فهو مر مثلاً مثل الآلهة بأوضاع مضحكة . الفلاسفة وحدهم بدوا قادرين على فهم الصور أو الجواهر ، في حين أن معظم الناس بدا أن لديهم صلة محدودة جداً بالحقيقة النهائية .

لقد سميت الأفلاطونية واقعيةمفهومية * لاصرارها على أن المفهوم

* أحب أن أنبه هنا الى أن كلمة Real يجب أن تترجم فلسفيا بكلمة حقيقة ، لان الكلمة في الانكليزية تعني المعنيين : واقع وحقيقة . والمصطلح الافلاطوني يعني بالحقيقة لكنه يعطيها معنى الواقع كما تشرح الكاتبة .

أو الكلي هو الواقع فعلاً وليس الشيء الفردي . فالواقع ما هو مشترك بين كل أفراد الصنف ، أي أن المفهوم أو الكلي يقع وراء عالم الحواس . (فأفراد الناس مثلاً يأتون ويذهبون ، أما جوهر الانسان ، نوع الانسان فيظل ثابتاً) وبناء على ذلك فالانسان المدرك أكثر واقعية من الانسان الفرد . كان للواقعية المفهومية تأثير شامل وما تزال إلى اليوم تتجسد في معتقدات من يبحثون في الأدب عن حقائق كلية متضمنة في الارتباكات الزائلة للتجربة اليومية .

في القرون الوسطى قامت محاولة لزحزحة نفوذ الواقعية الأفلاطونية. احدى أهم المناظرات السكلائية عنيت بانكار العقيدة الافلاطونية . فقد أصر أتباع المدرسة الاسمانية*على أن الكليات ليست سوى أسماء وأن الاشياء المفردة وحدها موجودة . على أن موقف الاسمانيين كان شديد التطرف ومعرضاً للطعن بحيث لا يسمح بنشوء هرطقات جذرية .

ثم جاء توما الاكويني فربط أفلاطونية أرسطو المعدلة بتشديد الاسمانيين على الاشياء الفردية ، وأعطانا مفهوماً للواقعية قدر له أن يبسط تأثيره الواسع على الفكر المسيحي والأدب الديني . فالأكويني تابع أرسطو في الاعتقاد بأن الاشياء التي نلاحظها واقعية فعلاً ، غير أنها تنطوي على جانب آخر من الواقع هو الشكل أو الصورة أو الكلي . فالشكل يجعل من الجسد ماهو عليه . وبذلك يكون الشكل هو الذي يجعلنا ننمو وننضج من الطفولة إلى الرجولة . وقد أضاف الاكويني إلى تعديل أرسطو للأفلاطونية جوهراً مفرداً أصيلاً هو الإله الذي يدعم

* Nominalism مدرسة فلسفية تذهب الى ان المسميات الفردية وحدها واقعية .

بكل القيم الاخلاقية . وقد أضيف إلى قائمة ماهو واقعي لتعليل وجود الأشياء في الكون .

إن كبار الروائيين من أمثال دوستويفسكي وتولستوي لهم النظرة نفسها إلى الواقع بحيث إنه يتألف من أفراد ينعكس فيهم الكلي. فنجد في « الاخوة كرامازوف » ديمتري وإيفان واليوشا وفيودوروغروشنكا ممن يفترض فيهم أن يمثلوا أناساً من لحم ودم يحبون ويكرهون ويشتهون. غير أن دوستويفسكي مشغول أيضاً بنوع آخر من الحقيقة . فهويريدينا أن نعتقد بماقال اليوشا عند نهاية الرواية حين سأله كوليا : « أصحيح ما علمونا إيّاه في الدين من أننا سننهض ثانية من الموت ونعيش ويرى أحدنا الآخر ثانية ؟ » فيرد اليوشا : « من المؤكد أننا سنبعث ، وأن أحدنا سيرى الآخر ويعلم أحدنا الآخر بفرح وسرور بكل ماجرى » (٣) . ذلك أن دوستويفسكي لا يستطيع أن يتقبل الرأي القائل بأننا يجب أن نبحث عن الحقيقة فقط في الظواهر المادية على سطح الأرض . وقد زود الاعتقاد بالكليات عدداً من الروائيين بأسس للتنبؤ بعالم آخر خالد علي أعلى . ولم يكن لدى تولستوي شكوك في أداء واجباته الدينية بنفسه وعلى لسان أبطال « الحرب والسلام » . يقول تولستوي :

«الانسان خليقة علي أعلى ، حكيم ، خيّر » (٤)

ويفكر بطله الامير أندريه ، أثناء احتضاره :

« الله ، والوفاة تعني لي جزءاً من الحب ، والعودة إلى نبع الحب الكوني الخالد » (٥) .

ظل نوع الافلاطونية ـ الأرسطية بلا معارض قروناً عديدة ، إلا

في القرن الثامن عشر حين أنتج التأمل الفكري نظرة جديدة إلى ما يدعى أنه واقع . فالتجريبيون من أمثال هيوم وأتباع المثالية الموضوعية مثل كانت ، بكل مابينهم من فروق ، اتفقوا على أن الموضوعات ليس لها وجود مستقل عن الادراك الحسي الذي نأخذه منها . إن العقل البشري يشكل الحقيقة الواقعية ويضبطها أو يعدلها . ونتيجة للمذهب التجريبي — المثالي ، صار للفلسفة تأثير كبير في التشديد على مغزى العقل بدلاً من الأشياء ، والذات بدلاً من الظاهرة الموضوعية . إن أسماء لوك وهيوم وبيركلي وكانت وهيغل وشلينغ وشوبنهور تمثل الرأي السائد بعد العصر الوسيط وقبل الحقبة الحديثة بأن الحقيقة الواقعية إنما تكتشف بتفحص عمليات العقل . غير أن هذا الرأي الذي قاد إلى إيمان متطرف بالأنا لم يتمكن من البقاء دون أن يمر بتحريفات كبيرة . فقد قامت ردة ضد تزلف العقل بوصفه عارفاً بالحقيقة الواقعية وربما خالقاً لها .

اشتملت هذه الردة على رفض للذاتية ، وللرأي القائل إن العقل مسؤول كلياً عن إبداع أو تعديل العالم المعروف . ومنذ نهايةالقرن الثامن عشر حتى القرن العشرين ، بدأ التفكير يتركز بشكل متزايد على عقيدة الإدراك العام Go mmon sense القائلة بأنموضوعات الادراكالحسي يتم تجريبها دون أن تتأثر بعقل العارف أو وعيه بأية طريقة ذات مغزى وبذلك كان الفيلسوف مور قادراً أن يقول : « كلما أنعمت النظر إلى ما حولي من موصوعات زاد عجزي عن مقاومة الاقتناع بأن ما أراه فعلا موجود فعلاً وجوداً واقعياًحقاً كادراكي الحسي لهتماماً.وهذهالقناعة طاغية » (٦) . إن التشديد على خارجية الاشياء ، مستقلة عن العقل لكنها مكشوفة له ، جاء متساوقاً مع تطور العلم لأنه شدد على أهمية الوقائع.

غير أنه كان أكثر تساوقاً مع تطور نوع من الواقعية نقرنه بروايات فلوبير ، ستاندال ، بلزاك ، زولا ، ديكنز ، جورج إيليوت ، ثاكري، جورج مور ، همنغواي ، فولكنر ، ، وهؤلاء قلة من كثرة . فالهدف المعلن لهؤلاء الكتاب أن يلاحظوا ويصفوا الحياة بصدق .

الواقعية ، بالمعنى الفرنسي للحياة الفعلية ، بمعنى تصوير الاشياء كما هي بالفعل ، بمعنى التقديم الموضوعي والمحسوس للتفاصيل الملاحظة في الحياة الواقعية — هي المصطلح الذي يطبق عادة على الحركة الأدبية في القرن التاسع عشر .

كان الروائيون من أمثال زولا مدفوعين بالمثل الذي ضربه العلماء، مما قاده إلى الاعتقاد بقدرته على تطبيق المنهج العلمي على دراسة السلوك البشري وأن يدمج نتائج ملاحظاته في روايات تضم سجلات عن أناس وحوادث فعلية . فزولا يرى إذن أن الكاتب لا يخترع بل يدرس الطبيعة كأنه عالم . فيراقب عامل المنجم أو الهلوك ، أو المدمن أو الفلاح ثم يستعمل المعلومات الغزيرة التي جمعها في تركيب عقدة تنقل حقائق العالم الموجود . فان بدت مثل هذه الحقائق غالباً دنيئة فليس ذلك من غلط الفنان بل دليل على نقص في الطبيعة والمجتمع وصلة الانسان بذلك المجتمع . وعن طريق كشف ميول الانسان القبيحة الحيوانية ، وعن طريق ابداء أنه نتاج حتمية لا ترحم ، يأمل الروائي من المدرسة الطبيعية في زيادة معرفتنا بالحقيقة الواقعية .

والعقيدة الطبيعية كما شرحها زولا لا تمنع امكانية التعبير على الرغم من تشبثها بالحتمية وبطبيعة الانسان المادية بدلاً من الطبيعة الروحية.

ففي نهاية « Germinal » (الجنين)،ووصفها المريع لحياة المناجم في فرنسا يتردد أمل صريح :

كان النسغ المتدفق يمتزج بأصوات هامسة، صوت البذور ينداح في قبلة عظيمة ؛ المرة تلو المرة ، بوضوح أكثر فأكثر ،كانت الأزواج تتشابك وكأنها تعالج التربة . وبدا القطر طافحاً بذلك الصوت في أشعة الشمس الكاوية في بكرة ذلك الصباح . كان الرجال يتواثبون جيشاً أسود منتقماً ، ينسلون ببطء في الاخاديد ، ويكبرون باتجاهمحاصيل القرن القادم ، وسرعان ما سيقلب نسلهم وجه الأرض » (٧)

لقد انتقدت نزعة زولا العلمية المتفائلة لافتراضها غير المسوغ بأن على الروائي تقليد العالم . فالاجماع النقدي قائم على رفض فكرة أن على الكاتب تجنب ابتكار شخصيات تخييلية وحوادث متخيلة ، أو أن عليه الاعتماد على النزعة التاريخية حصراً . يضاف على ذلك أن سؤالاً يطرح نفسه بخصوص إن كان الروائي يستطيع حقاً تقليد المناهج التي يستخدمها العالم . فقد أعطانا بيرس تعريفاً ممتازاً للاتجاه العلمي :

الافتراض الاساسي للاتجاه العلمي هو : ثمةأشياء واقعية تقع صفاتها بمعزل عن آرائنا فيها ، وتؤثر حقيقتها الواقعية في حواسنا وفق قوانين منتظمة ؛ ومع أن أحاسيسنا تختلف باختلاف علاقاتنا بالموضوعات ، فان بامكاننا عن طريق الاستفادة من قوانين الادراك الحسي أن نتأكد كيف تكون الاشياء حقاً ؛ كما أن أي انسان ، اذا كانت لديه الخبرة والعقل الكافيين في موضوعه ، سيتوصل إلى الاستنتاج الصحيح الوحيد (٨) .

وقد نلاحظ بأن ثقة بيرس المتطرفة بالعلم لا تحمل مسوغات أكثر من ثقة زولا . ومهما يكن من أمر فقد كان بيرس معنياً « بالأشياء الحقيقية ».أما زولا فقد تعامل مع أناس من صنع الخيال عاجزين عن تحمل التمحيص العلمي بالأسلوب الموصوف في علم المنهج العلمي . فلا ريب في وجود نوع من السذاجة في طبيعة زولا . غير أن محاولاته في اصطناع ظروف السبر العلمي ظلت تؤثر فيمن تلاه من الكتاب .

الفلاسفة الواقعيون المتشددون في أوائل القرن العشرين — مور ، سيلارز ، برود ، رسل ، كوهن ، وايتهد ، ديوي — حين أعادوا التأكيد دون أي التباس على إيمانهم بعالم واقعي متعدد ، ورفضوا البحث عن الكليات أو الجواهر قووا التزام العديد من الروائيين بمهمة اعادة خلق عالم موضوعي مجرب تجريبياً فعلياً . زد على ذلك أنهم تأثروا بأفكار فرويد ومنظّري علم النفس الآخرين لتفحص بعد آخر من أبعاد التجربة بصراحة وفضول لا يحدهما حد ؛ هذا البعد الجديد هو الباه عند الانسان ، وقد عولج إلى ذلك الحين معالجة منحرفة غير نزيهة . وبذلك فان السيكولوجيا العلمية قدمت معطيات ذاتية من النوع الذي يمكن للروائيين أن يستعملوه حين يشددون على رسم الشخصيات من الداخل.

هذا الاعتناء المتعاظم بحياة الانسان الداخلية أو الذاتية أفضت بكتاب من أمثال بروست وجويس وبيكيت إلى استنكار الواقعية من النوع الذي يزودنا باختراع سطوح وخطوط للعالم الظواهري . حين وصف بيكيت ازدراء بروست « للمغالطة المنفردة في الفن الواقعي . . . لعبادة الواقعيين والطبيعيين لفضلات التجربة ، ويخرون ركعاً أمام السطوح والصرع السريع ، ويقنعون بنسخ السطح والواجهة التي تسجن الفكرة

وراءها . » (٩) – كان يعبر عن نفور معظم الكتاب المحدثين عن الواقعية السينمائية . .فهم يرفضون التشديد على ظاهر التجربة ويركزون بدلاً من ذلك على الكشف عن حقائق التجربة الذاتية الداخلية ، بطرقهم الخاصة . وهم يستعملون تيار الوعي ومحسنات أخرى غير تقليدية لنقل الحقيقة الواقعية كما ياوح لهم أنها اختبرت فعلاً . وأهم من ذلك كله اشتغالهم باللغة ، وهو يعكس تحولاً آخر للاهتمام في التفكير الفلسفي .

ولا يبدو على العديد من الفلاسفة أنهم مشتغلون حالياً بالمسائل التقليدية المتعلقة بما هو واقعي أو غير واقعي . وبدلاً من ذلك يحاولون اقامة علاقات منطقية بين تعبيرات معينة في اللغة . وبناء على ذلك فان الفيلسوف اللغوي قد يتساءل ان كانت جملة « في الغرفة منضدة » مساوية لجملة « رأيت منضدة » . إذ لا تظهر للوهلة الأولى أية علاقة بين المقاربات الفلسفية التقليدية والمعاصرة لأن المقاربة التقليدية تبدو معنية بما هو موجود ، والمقاربة المعاصرة بما عبرت عنه اللغة . ولكن الفلاسفة اللغويين ، كما لاحظ جيمس كورنمان مؤخراً (١٠) ، لابد من أن يفكروا بوجود علاقة بين المقاربتين لأن المشكلات اللغوية التي يدرسها الفيلسوف المعاصر تشمل الكلمات ذاتها التي تستعمل للتعبير عن المسائل التقليدية . فالمناظر اليوم مختلفة ، إلا أن القضية ظلت هي القضية القديمة : ماهي الحقيقة الواقعية ؟ الفرق الرئيسي الوحيد هو أن المفكر الحديث قد توصل إلى الاعتراف بأن تحليل ماهو واقعي لا يعتمد على العقل والتجربة فقط وانما على اللغة أيضاً . وهكذا غدت دراسة اللغة في الفلسفة أهم وسيلة لتبيان الصحيح من الزائف . لذلك يجب أن نتوقع تمحيصاً راهناً لمفهوم الواقعية الأدبية يعكس ذاك الاهتمام.

يمكن استعمال مناقشة مورس بكهام للواقعية الأدبية كمثال لذلك النوع من التحليل الذي يركز انتباهه على الطبيعة الدلالية للمشكلة . فبكهام يماثل من سبقوه في أنه يظر إلى اللغة على أنها نسق من الارشادات(١١) لذلك يشرع في التمييز بين نوعين أساسيين من الارشادات : الاشارة الفورية والاشارة الوسيطة . الاشارة الفورية هي الموضوع الفعلي ذاته الذي يلاحظ مباشرة . فالشجرة التي أراها فعلاً هي اشارة فورية أما الاشارة الوسيطة فكلمة شجرة أو صورة شجرة أو أي تمثيل لها لا يكون الموضوع الفعلي ذاته . الاشارة الوسيطة قد تلفت الانتباه إلى اشارة فورية ، إلا أنها لن تكون أبداً هي ذاتها اشارة فورية . ثم إن الاشارات جميعها ، الفورية والوسيطة : تستثير استجابات ، إلا أنه لا يوجد قران ضروري بين الاشارة والاستجابة . « فأية اشارة يمكن قرنها فكرياً بأية استجابة » . الاستجابة إلى إشارة وسيطة ككلمة من الكلمات يعني البحث عن مرجع لتلك الكلمة ، مرجع يمكن أن يكون الاشارة الفورية ذاتها . إنما لا توجد أبداً أية ضمانة بأن المرجع موجود ، أو إذا كان موجوداً يمكن العثور عليه . ومهما يكن من أمر فالاشارات الوسيطة في التعبير العلمي تكون قريبة جداً مما تدل عليه ، ولهذا السبب فهي مصدرنا الوحيد الصحيح للحكم على العالم . إن سلوك الاشارة الفورية المشتمل على معالجة مادية فعلية للبيئة يمنح الاستقصاء العلمي نوع الوثوقية الخاص به . غير أن الأدب يستخدم كلمات هي اشارات وسيطة ، أما مراجع أمثال تلك الكلمات فقد لا تكون موجودة فعلاً في البيئة المادية ، كما أن الكاتب لا ينشغل في المعالجة المادية الفعلية للبيئة بالطريقة التي ينشغل بها العالم . فالاشارات التي يستعملها الروائيون

دائماً « مزيج من الثقافة والشخصية والاقتناع والابداع » . لهذا السبب لا يمكن بجمل الواقعية الأدبية أن تمتلك أبداً الدقة والوضوح الموجودين في الجمل الوصفية العلمية . وفي الواقع ، يخلص بكهام إلى نتيجة مؤداها أن مناقشة الواقعية الأدبية أمر عقيم لأن اللغة الأدب طبيعة تجعل اشاراتها غامضة بالضرورة ؛ لذلك لا يمكن اقامة تمييز بين الواقعي وغير الواقعي فيها .

أما أنا فلا أظن الآن أننا مضطرون إلى قبول الموقف المتطرف بأن الواقعية الأدبية مشكلة مزعومة . إن أي نوع من أنواع الفعالية الفكرية يشتمل على ربط الكلمات بمراجعها ربطاً متبادلاً . ومن الصحيح الأكيد أن الروائيين لا ينغمسون بالضرورة في كل التحليلات التقنية للكلمات أو في معالجة البيئة . فالعالم يتعامل مع اشارات يفترض أنها تشير إلى ظاهرة موجودة ، بينما يتعامل الروائي مع اشارات تحتاج فقط أن ترجع إلى مركبات خيالية . وهذا هو السبب في أن بامكان العالم أن يغير البيئة أما الروائي فلا يستطيع لأن عالمه من خلق خياله . ولكن من المهم أولاً أن نلاحظ أن العلماءبماأنهميستعملون الكلمات أيضاً فلا بد أنهم ينغمسون في مهمة ربط الكلمات بشيء يقع خارج الكلمات ، وهذه العملية غالباً ما توقع في الغموض . فقد كان اللاهوب* ذات يوم مصطلحاً علمياً مقبولاً ، حتى أظهر لافوازيه أنه خال من المعنى ولا يشير إلى شيء . ثانياً ، إن بعض العلماء لا يستطيعون سبيلاً إلى معالجة معطياتهم ، فكيف للفلكي مثلاً أن يسير النجوم ؟ يبدو أن بكهام يعتقد

* Phlogiston ، اللاهوب : مادة كيميائية وهمية كان يعتقد قبل اكتشاف الاكسجين انها مقوم اساسي من مقومات الاجسام الملتهبة.

بوجود جمل أساسية معينة تتعلق مباشرة بما يمكن للجميع أن يلاحظوه ، بينما ليس لدى لغة الأدب مثل هذه التعبيرات الأساسية . فالكلمات في رواية ينقصها نقاء الكلمات التي يستعملها العلماء بعد أن أفسدها الأثر الذاتي . ولكن هذا يفترض بطبيعة الحال أن العلم يستخدم مجموعة أساسية من المصطلحات غير القابلة للتعريف وخالية من مثل ذلك الأثر الذاتي . على كل ، وكما لاحظ نلسون غودمان ، لا وجود لمثل هذه المجموعة من المصطلحات غير القابلة للتعريف ، أو المصطلحات الأولية :

فليس لأية منظومة لغوية اشارات أولية مطلقة ، يستوي في ذلك ما يستعمله العلم وما يستعمله الكاتب . فاذا ترجمنا ذلك إلى مصطلح بكهام عن أن كل الاشارات ، الوسيطة والفورية ، يمكن استعمالها على أنها تعبيرات أولية في منظومة لغوية معينة ، وبالتالي فلا يوجد في الواقع اشارات فورية مطلقة . يوجد فقط اشارات تتخذ على أنها تعبيرات أولية في نظام معين .

وعلى ذلك ، ففي حين أن مناقشة بكهام خطوة في الاتجاه الصحيح بتشديدها على الطبيعة اللغوية للمشكلة ، فان التمييز المشكوك فيه بين الإشارات الوسيطة والفورية لا يساعدنا على بلوغ فهم واضح لما تعنيه الواقعية . إن بكهام يبحث بطريقته الخاصة عن تعريف مطلق لما هو واقعي . ويتراءى لي أن فيلسوف لغة عادياً مثل أوستن قد يكون أكثر فائدة لنا حين يترك البحث عن الايضاحات المطلقة ، وبدلاً من ذلك يحلل الواقعي في حدود كيف يسلك الواقعي فعلاً في أنواع مختلفة من الكلام (١٣) . وقد وضع أوستن قائمة بأربعة استعمالات لكلمة « واقعي » :

١ ــ تتطلب كلمة « واقعي » أن علينا أن نرد على سؤال : « واقعي بماذا ؟ » « فواقعي » يجب أن ترجع إلى شيء آخر ، بيت واقعي ، شجرة واقعية .

٢ ــ المعنى السلبي للواقعي أكثر أهمية . فالشيء واقعي فقط بمعنى أنه قد لا يكون واقعياً . وظيفة الواقعي أن يستبعد كل طريقة ممكنة لا يكون بها واقعياً ، كما تختلف السمكة في الواقع عن سمكة ما بأن الأولى تستبعد كل طريقة ممكنة لا تكون بها سمكة حقيقية ؛ أما السمكة الأخرى فقد تكون صورة أو دمية أو لعبة .

٣ ــ كلمة واقعي أشمل وأعم تعبير في مجموعة من كلمات مماثلة ــ كملائم ، صحيح ، حي ، حقيقي ، موثوق ، وبالمعنى السلبي ، صنعي ، مصطنع ، زائف . . الخ .

٤ ــ تستعمل كلمة واقعي كأداة ضبط تعين على تلبية مطالب اللغة الصعبة وغير المتوقعة ، كأن تصف حيواناً جديداً بأنه يشبه الخنزير ولكنه في الواقع ليس خنزيراً .

من الواضح أن معنى « واقعي » يعتمد على السياق التي ترد فيه الكلمة . أما أن لها هذه الاستعمالات الأربعة وتفيد معاني مختلفة في سياقات مختلفة فذلك لا يجعل منها مفهوماً مزعوماً . بل يتضح أن هذا المصطلح شديد القيمة ومتعدد الاستعمالات في لغة الحياة اليومية. ولعله قادر على أن يكون شديد الفعالية حين يستعمل كضابط في النقد بحسب البند الرابع السابق . فقد يعين « على تلبية مطالب اللغة الصعبة » التي تطالبنا بوصف شخصية ليست واقعية ولكنها تبدو مثل شخص حقيقي في الواقع . فالرائي العادي لا ينزعج إذا أخبرته أن الفراء المزيف له

مظهر الفراء الحقيقي من وجوه عدة ، لأن مثل هذه المقارنة قد تساعده على فهم معنى الصفة التي تقرب الفراء المزيف من صفة الفراء الحقيقي في الواقع . أما بعض منظري الأدب فينزعجون على ما يبدو من الطبيعة التقريبية للمقارنة بين الشخصية أو الحادث الخيالي والواقعي . فقد أصر ألبير كامو على أن الكاتب لا يمكن أبداً أن يكون واقعياً بكل معنى الكلمة لأنه لن يتمكن من نسخ كل ما يشترك في مجريات الواقع (١٤) . وكم كان جميلاً لو أننا تمكنا ، كما لاحظ ثورو . من اختراع « مقياس للحقيقة الواقعية يمكن الأجيال المقبلة أن تعرف بواسطته بأي عمق تتجمع أحدث الخدع والمظاهر بين حين وحين . . . وسواء أواجهنا الحياة أو الموت فاننا لا نبتغي سوى الحقيقة » (١٥) .

ومن سوء الحظ أن مقياس الحقيقة لم يوجد ، وأن التوق إلى الحقيقة يجب أن تلبيه نتائج موقتة نحصل عليها من الاستنتاج ومن صيغ مفترضة . إن العلماء لا يحطمون فكرة الحقيقة أثناء غضبهم من أنهم لا يستطيعون أن يجدوا أجوبة نهائية محددة ، كذلك لا يجوز لنقاد الأدب أن يحطموا فكرة الواقعية لأن الروائي لا يستطيع أن يعيد ابداع كل ما اشترك في حادثة ما في صفحات مكتوبة . فقد حلت نظرية اينشتين النسبية محل نظرية نيوتن ، ويمكن للفرضية النسبية أن تفسح المجال لإيضاح آخر ؛ وهذا لا يمنع العالم من العمل في أنواع معينة من المعطيات تعتبر وقائعية Bactual في ضوء المعرفة المتاحة . وعلى الرغم من عدم وجود تعريف مطلق للذرة (لأن التعريفات العلمية خاضعة على الدوام للتنقيح إذا أوجبت معلومات جديدة مثل هذا التعديل)فان العالم لا يرفض استعمال كلمة ذرة في بحثه . وبالمثل فلا يجوز لنا باختصار أن نرفض مصطلح « الواقعية الأدبية » لعدم اكتشاف تعريف مطلق لها .

ان نسبية المعرفة العلمية لا تتضمن أن للبيانات العلمية نفس الدرجة من القابلية للاصلاح . بعض البيانات أساسية وذات احتمال أقل في أن تقابل برفض العلم ، واليكم مثلاً منها :

١- الزمان لن يتوقف .

٢- الحركة موجودة .

٣- لايمكن لشيء أن يكون أخضر وأحمر في وقت واحد وجانب واحد .

٤ - اثنان زائد اثنين يساوي أربعة .

٥ - اذا كان ا والد ب فان ب ابن ا .

ويمكن اضافة عدد آخر من البيانات غير القابلة للتزييف ، مثل « أعرف أنني موجود » و « أشعر بألم » . ولعل معظم العلماء يعتبرون معرفتنا احتمالية في جوهرها مع أرجحية أن تقع الجمل التي نستعملها في تصنيف الصحة والزيف على ضوء حالة المعرفة في وقت من الأوقات .

وبناء عليه ، اذا كان العلم يقر النظرة النسبية للحقيقة الواقعية ، فمن المؤكد أنه يجوز لحقائق الرواية أن تكون بالمثل نسبية . فالحقيقة لدى الروائي ، أية كانت ، لايجوز أن تدان لأنها ليست كل الحقيقة ، لأنه لا توجد عملياً حقيقة كاملة .

عند هذه النقطة قد يحاج امرؤ بأن ماقيل حتى الآن ينطبق على الظواهر الطبيعية ، أما السلوك البشري الذي يتعامل معه الأدب فانه يتحدى مثل هذا التحليل ، ومن الأقوال النقدية المكرورة هذه الايام أن يثني على الروائي لأنه يكشف عن « سر الحياة البشرية » . ومن المؤكد أن أحداً لاينكر أن البشر حيوانات معقدة وأصعب على الفهم من

الشمبانزي . ولكن من المؤكد أيضاً وجود جمل لها قوة القانون تصف مانعمل نحن البشر رجالا ونساء ، على هذه الأرض ، جمل يمكن اعتبارها راسخة المكانة ، وان لم تكن حقائق مطلقة بالضرورة :

١ — ولدنا بأن قذفتنا رحم انثى من النوع البشري .

٢ — نحن فانون . نموت بطرق مختلفة ، الا أننا كلنا يدركنا الموت ، ونحن نعيش مع الموت بوصفة حتمية لا مفر منها .

٣ — وبصورة عامة تتمسك بالحياة ولا نرغب في الموت ، وان عمد بعضنا تحت ظروف معينة الى الانتحار ،ولبى رغبة لديه في الموت .

٤ — اننا نشعر بالجوع والظمأ والرغبة الجنسية والحب والكره وغير ذلك ، وهذه المشاعر تدفعنا الى أن نسلك مسالك غريبة فظة وتجعلنا سعداء أو تعساء معاً . وفي اللغة كلمات أخرى عديدة لوصف رد الفعل هذا .

٥ — اننا نقوم بأعمال العنف لأسباب متعددة ، وأحياناً يقتل أحدنا الآخر على أساس فردي أو وفق فعاليات جماعية مخططة تسمى حرباً.

٦ — وجدت القوانين لتحمي حقوقنا وتعاقب من يعصونها .

٧ — كلنا يتأثر بطريقة أو أخرى بالبيئة من أسرة وعمل ومدينة وقطر . . . الخ . ينتج من ذلك أننا نتنازع مع السجايا الموروثة ومع تأثير البيئة على تلك السجايا .

٨ — لم نولد متساوين ، فبعضنا أذكى وبعضنا أغنى وبعضنا أقوى وبعضنا أجمل .

٩ — في بعض الأحيان نتساءل عن معنى الحياة (مالم نكن بلهاء) ، فبعضنا يقلل الشعور بالكرب والاعتقاد بكائن أسمى ، وبعضنا الآخر

يرفض مثل هذا الاعتقاد ويبحث عن العزاء في نظريات عن عالم بلا خالق ، وفريق ينتهي الى العدم .

١٠- نستعمل اللغة لتبليغ أفكارنا ، ما لم نكن مشوهي العقل أو الجسم .

لاريب في أن هذه القائمة لا ترضي كل الناس . فليس فيها نوع الدقة التي يفترض أن تتحلى بها الحقائق العلمية ، ولكن لها بوجه الاجمال قوة الحقائق العامة التي نحصل عليها بملاحظة السلوك البشري ويمكن القول بشكل عام انها تشخص بعض ظروف الوجود الانساني . وهذا هو السبب في عدم وجود عقد جديدة في الأدب فكل عصر يقدم تنويعات جديدة على الموضوعات القديمة ذاتها ، ولكن لا توجد غرائز جديدة لكي تتم مسرحتها . وقد لاحظ براندت بحكمة : « يوجد أساساً عدد محدد فقط من العقد ، يمكن رؤيتها تعاود الظهور بأقنعة مختلفة عبر العصور . وعلة ذلك في الحياة ذاتها . فالعلاقات الانسانية، في حين أنها ذات تنوع بلا نهاية في تفاصيلها ، تكشف — اذا عريت حتى أساساتها — عن عدد من النماذج المتكررة . فالكتاب الذين أجهدوا أنفسهم في ابتكار عقدة طازجة تماماً قد عرفوا ذلك من وقت بعيد » . لقد أشار غوته الى ست وثلاثين عقدة مأساوية ، بينما عجز شيلر أن يبلغ الى ذلك العدد (١٦) . وبالنسبة للرواية ذاتها لاحظ أورتيغا إي غاسيه أن العدد المحدود من العقد المتاحة للروائي ، والتي استنفذت على مدار السنين ، جعلت من المستحيل عملياً على أي كاتب حديث أن يجد مادة جديدة .

من الخطأ أن نفكر في الرواية — وأنا أتحدث عن الرواية الحديثة

بخاصة – على أنها مجال بلا نهاية قادر دائماً على استخلاص أشكال جديدة بل يمكن مقارنتها بمقلع واسع لكنه محدود . يوجد فيه عدد محدود من الافكار الممكنة للرواية . فالشغيل في الساعة الأولى لا يواجه صعوبة في العثور على كتل جديدة – شخصيات جديدة وموضوعات جديدة . غير أن الكتاب في أيامنا يواجهون حقيقة أنه لم يبق لهم سوى عروق ضيقة محجوبة (١٧) .

ومهما يكن من أمر فان الروائي التجريبي الحديث لن ينزعج بالعروق « الضيقة » ، اذ ان أكثر مايهمه هو التنويع على الفكرة . لقد استعمل الروائي التقليدي الشكل المغلق في الرواية ، وتعليله أنه مادام لحياة الفرد ترتيب البداية والوسط والنهاية ، فينبغي على الرواية أن تعكس مثل ذلك الترتيب . لذلك فهو يضع أفعال الشخصيات في تسلسل (عقدة) ليكشف عن حل للصراع أو للمشكلة ، وتنتهي قصته عامة بموت أو زواج أو حادث معين .

أما الكاتب الذي ينظر الى الحياة على أنها فوضى وبلا ترتيب ، فان الشكل المفتوح في الرواية أنسب له باعتباره يمكنه من رفض الأشكال التقليدية ويحل محلها نماذجه التعبيرية الخاصة . وهو لا يختم روايته « المفتوحة » بحل نهائي محدد ، بل يقدم بدلا منه لقرائه احالات ، تكون غالباً شديدة الغموض ، لاستمرار تجربة الأبطال وراء الصفحات الأخيرة في الرواية (١٨) . على أنه مهما فعل لايستطيع أن يتجنب استعمال الكلمات كاشارة تتعلق بأشياء تمكن ملاحظتها لكل الناس . وحتى بالنسبة لروائي مثل صموئيل بكيت ، يحاكي الواقعية محاكاة ساخرة في « مورفي » و « لوخزات أكثر من الركلات » ، ويصر

على أنه لا يعالج شيئاً ، ليس في وسعه التملص من معالجة شيء ما .
اذ ماذا يفعل بيكيت سوى أن يغرق نفسه في « مورفي» في التساؤل عما هو واقعي ؟ ففي مصح مورفي » يتوصل الى الاشمئزاز من المفهومية العلمية المدرسية : التي تجعل الاتصال بالواقع الخارجي دليلاً على الصحة العقلية .. فطبيعة الواقع الخارجي تظل غامضة . ورجال العلم وبناته وأطفاله لديهم على ما يبدو طرق متعددة للانحناء على واقعهم كما لدى أي فرد من افراد الطبقة المستنيرة .

ان تعريف الحقيقة الواقعية الخارجية ، أو الحقيقة الواقعية البسيطة المختصرة ، يتنوع وفق حساسية المعرف . غير أن الجميع موافقون كما يبدو ، على أن الاتصال بها ميزة نادرة ، حتى ولو كان اتصالاً مشوشاً يقوم به رجل عادي . على هذه الاسس كان المرضى يوصفون بأنهم « مقطوعون » عن الواقع . . . . وكانت وظيفة المعالجة أن تبني جسراً على الهوة ، وتنقل المتألم من كوم القمامة الخاص الصغير المهلك إلى عظمة عالم مكون من جزيئات متمايزة ، حيث تكون له مرة ثانية ميزة لا تقدر بثمن في أن يدهش ويحب ويكره ويرغب ويجذل ويصيح بطريقة معقولة متزنة ويهديء نفسه بالاجتماع إلى الآخرين ممن هم في مأزقه ذاته (١٩) .

من الواضح أن بيكيت يهجو في هذه الفقرة مفهوم الواقع عند علماء النفس . وفي « واط الذي لا يسمى » ومؤلفات أخرى نجد أن اشتغاله بطبيعة الواقع هوس شامل ينعكس في كل حيلة لفظية يستخدمها . فكيفما تلاعب الروائي باللغة ، وكيفما أعاد ترتيب الكلمات أو الحروف بطرق

غريبة ، يظل عليه أن يستعملها كاشارات لها صلة ما بالأشياء التي تسمى عادة واقعية . وعلى القاريء أن يفك رموز تلك الاشارات . وعايه لكي يفعل ذلك أن يربط بطريقة ما الكلمات بالأعمال والموضوعات والمشاعر التي يستطيع أن يفهمها .

ولمن ظلوا غير راضين بكل ذلك ، فان الدهليز من جويس إلى بيكيت يفضي مباشرة إلى الرواية الحديثة أو إلى ضد الرواية . فقد حاج الروائيون المضادون للرواية بأن أي روائي عاجز عن التباري مع وقائع الحياة الملأى بمعسكرات الاعتقال والحروب ، وأوصوا بمقاربة جديدة مع الواقع . فالأقدمون حاولوا جميعاً أن يحاكوا العالم الواقعي باستعمال العقدة والسبر النفسي وفلسفة الموضوع من الناحيتين الاجتماعية والنفسية ، فكانوا مملين ومجهدين . إن ريمون كوينو ، ميشيل بوتور ، ناتالي ساروت ، كلود سيمون ، روبير بنجه وألان روب غرييه ، ينتمون إلى مدرسة الكتاب الفرنسيين الذين جربوا نوعاً من السرد كان جويس وكافكا وبروست طليعته ، ويشتمل على ترتيب لفظي ، وازاحة زاوية الرؤية ، والمنولوج الداخلي (الحوار الذاتي) ، وألغاز بدون حل .

ويسعى نوع الرواية المضادة إلى ابتكار أصيل من خلال استكشاف أهداف جديدة . وقد عبر روب غرييه عن معتقد سماه « الواقعية الجديدة » :

ما يشكل قوة الروائي بالضبط أنه يبتكر ، وأنه يبتكر بكل حرية دونما نموذج . . .

فالفن يقوم على حقيقة لم توجد قبله ، ولقائل أن يقول انه لا يعبر عن شيء الا ذاته . فهو يبتكر توزنه ويبتكر معناه . فاما أن يقوم بنفسه أو يسقط .

ان الالتزام عند الكاتب ، بدلاً من أن يكون ذا طبيعة سياسية ، هو الوعي الكامل للمشكلات الراهنة في لغته ، والاقتناع بأهميتها القصوى ، والرغبة في حلها من الداخل .

هل للواقع معنى ؟ لا يستطيع الفنان المعاصر الاجابة عن هذا السؤال : فهو لا يعرف شيئاً عنه . كل ما في وسعه القول بأن هذا الواقع ربما صار له معنى بعد أن وجد ، أي ، بعد أن يصل العمل الفني إلى خاتمته (٢٠) .

الآن ماذا يمكن أن يعني بقوله « إنه يبتكر بكل حرية دونما نموذج»؟ وكيف للرواية « أن لا تعبر عن شيء سوى ذاتها . . ومعناها » ؟ وما معنى القول بأن الروائي يحل مشكلات « لغته من الداخل » ، وأن الواقع لا يأتي إلى الوجود إلا بعد أن يصل العمل الفني إلى خاتمته ؟ يبدو على روب غرييه أنه يقول إن الروائي يستعمل مخيلته لبناء شخصيات وحوادث ليس لها علاقة ضرورية بأي شيء خارجي عن الرواية ذاتها . و « لغته الخاصة » ستبدو عندئذ على أنها نوع من لغة خصوصية شخصية . وقد تكون الصلة بين الكلمات في مثل هذا العمل الفني مثل الصلة بين الأدوات الموسيقية في رباعية وترية . فهي ينتمي أحدها إلى الآخر ،لكنه لاينتمي إلى شيء آخر خارج الطاقم الموسيقي ؛ فالفيولا تستجيب إلى التشيلو ، والتشيلو إلى الفيولين ، والفيولين إلى الفيولا ، وهذه الثلاثة يستجيب كل منها للأخر . إن هذه لمماثلة مضللة .

فالموسيقيون يستعملون النوتة لاصدار الصوت ، والكاتب يستعمل الكلمات لاصدار المعنى . لعل الموسيقي لايحتاج إلى أكثر من التعرف إلى النوتات التي يعزفها والترتيب الذي يعزفها فيه بالنسبة إلى النوتات

الأخرى التي يعزفها موسيقيون أخرون . (من المحتمل جداً أن هذا وصف مسرف في التبسيط لعملية معقدة) . أما المؤلف الذي ينتقي كلماته فمن الصعب عليه أن يتجنب معرفة أنها تدل على شيء يفترض بالقاريء أن يسبره . وعلينا هنا أن نتذكر توضيح فيتغنشتاين الشهير بأن كل من حاول اقامة لغة مخصوصة مقدر عليه الفشل لأن على اللغة أن تتمكن من التمييز بين البيانات الصحيحة والزائفة ، مما يجعل من الضروري الرجوع إلى الناس للقيام بالتصحيح والتوثيق(٢١) ، فيجب أن يكون للغة قواعد نتمكن بها من التمييز بين الاستعمال الصحيح أو الخاطيء للكلمات . ففي اللغة الخاصة نعتمد فقط على ذاكرتنا فيما تعنيه الكلمات . ولما كانت الذاكرة تخوننا فلا يوجد معيار للتحقق من خطأ الجملة أو صوابها . فالاستعمال المقنن للكلمات يستلزم الركون إلى موضوعات يمكن التحقق منها بحيث أن ما يسمى « كلباً » في العاشر من آذار لا يسمى « ناياً » في الثلاثين منه إذا خانتنا الذاكرة .

صار في وسعنا الآن فهم ما يترتب على نظرة روب غرييه . فلئن لم يجز الحكم على شيء في الرواية بحدود نموذج خارج عنها اسقطت الحاجة إلى أي نوع من أنواع التوثيق بالرجوع إلى الناس ، وبالتالي فليس ثمة معيار موضوعي للتمييز بين استعمال الكلمات استعمالاً صواباً أو خاطئاً . وكل ما يكتبه الروائي لا تجوز تخطئته فتغدو الرواية ضرباً من تحصيل الحاصل .

لقد جادل نقاد من جماعة « Tel Quel » في فرنسا بأنه لابداع نوع من الواقع جديد وأكثر أصالة في الرواية يتوجب على الكاتب أن يجرد اللغة من ارتباطاتها بالافتراضات المسبقة للنظم الاجتماعية السائدة ،

وخاصة بأضاليل المجتمع البورجوازي الحديث . هذه غاية بديعة لولا أن قادة الفلسفة من أمثال رسل وفيتنغنشتاين وكارناب وكوين اعتبروا الهدف مستحيل التحقيق . فالروائي التجريبي الحديث في سعيه المتحمس بجنون لازاحة ما يسميه رولاند بارث واقعية مصطنعة ، « محكوم بأن يقتصر على الوصف بفعل ثنائية العقيدة التي تقضي بأنه لايوجد إلا شكل واحد أمثل (للتعبير) عن واقع هامد همود الموضوع الذي ليس للكاتب سلطان عليه إلا من خلال فنه في إعادة ترتيب الإشارات(٢٢) » ولكن مبدع « الرواية الجديدة » ليس له سلطان على « الواقع الهامد » يزيد على سلطان مبدع الرواية التقليدية؛وهو حين يبتكر عن طريق تنظيم إشاراته بصورة مختلفة ، إنما يكون يستبدل نوعاً من الواقع المصطنع بنوع آخر . وهو ينتهي في الواقع إلى أن يصب الخمر القديمة في زجاجات جديدة . وما يبدو أنه عاجز عن ازاحته عنصر مشترك بين جميع الروايات التي لها صلة ما بالواقع .

ذلك أن الروائي الذي يشتغل مسيراً بنوع خاص من التساؤل الأفتراضي أو الاحتمال الشرطي : « ماالذي قد يحدث إذا حدث كذا وكذا ؟ » ولاحظ أنه لا يستعمل الصيغة الشرطية المادية للتساؤل الافتراضي « ماذا يحدث إذا حدث كذا وكذا » (إلا إذا كان الكاتب يسجل حوادث تاريخية ، وعند ذاك لا يكون كاتب رواية خيالية).وحين يتعامل مع الصيغة الشرطية التقريرية « إذا كانت آ ستحدث فان ستحدث » فيجب على الروائي أن يكون منتبهاً لرد فعل محتمل من قاريء محتمل . هكذا ، وعلى نحو شديد الأهمية ، نجد الروائي والفيلسوف المعاصرين معنيان بجملة من نوع واحد ، إما أنها شرط احتمالي ، وهو ضد الشرط

الوقائعي ، وإما أنها نظير الوقائعي(٢٣) . يتساءل الفيلسوف عن السبب الذي يجعل من المعقول – أي قابل للتحقق من صحته والتأكد منه – أن نقول : (١) « إذا قفز جون سميث من النافذ فقد يموت » بينما ليس من المعقول القول(٢) « إذا قفز جون سميث من النافذة فقد تظهر فيلة حمر صغار » . في كلتا الجملتين نجد أن جملة فعل الشرط (إذا قفز) كاذبة . فجون سميث لم يقفز فعلاً من النافذة ومن المحتمل أنه لن يقفز أبداً . لكن المنطق الحديث يسلم – مع وجود استثناءات قليلة – بأنه حين تكون جملة فعل الشرط كاذبة فالجملة كلها صحيحة ! وعلى كل فان إحدى الجملتين فقط معقولة . فالفيلسوف يرى أن الاستعمال العادي يأخذ الجملة الأولى على أنها تشير إلى امكانية صحيحة . أما الجملة (٢) فلا تشير إلى مثل تلك الامكانية .

بهذا المعنى كذلك ، يتعامل الروائي مع امكانية صحيحة لأنه يشتغل بالشرط المضاد للوقائع (بفعل الشرط المستحيل) في أوضاع افتراضية مثل (إذا كانت دوروتي بروك ستتزوج المتحذلق كاسوبون فلن تكون سعيدة) ، « لو أن غريم وجد جوكريسماس لخصاه » ، « لئن انغمست مولي بلوم في منولوج داخلي لأثنت على مباهج الحياة الجنسية »(*) ، ولا نواجه الحالة الشرطية هذه فقط في روايات « ميدلمارش » و« نورفي آب » و « يوليسيس » ، بل نراها أيضاً في الرواية الجديدة حيث نجد رواية روبرت بينجه « المحقق » تصاغ على مثال القصة البوليسية الكلاسية

---

* يسمي البلاغيون العرب هذه الحالة الشرطية المكونة من « لو » واخواتها حالة امتناع لامتناع أي يمتنع وقوع الجواب لامتناع وقوع الشرط .

« إذا كانت ستقع جريمة فسوف يكون س مسؤولاً عنها » . وحين يتقبل قاريء ذكي نظائر الواقع هذه إنما يكون قد حكم عليها بأنها تعكس حقيقة ما في الحياة الانسانية ، حتى لو كانت هذه النظائر افتراضية وحتى لو كان من الصعب شرحها بمصطلح علمي أو منطقي دقيق .

ولأن الروائي يشتغل بالضبط بموجب الصيغة الشرطية « إذا كانت ا ستحدث فان ب سوف تحدث » فان الصحة عنده يجب أن تكون فكرة مرنة وليست قاسية . ونظير الواقع يشرح لماذا لا يضطر الروائي أبداً إلى الاقتصاد على وصف خطوط الموضوعات الموجودة وسطوحها . كتب جوزيف كونراد وساول بيلو كلاهما عن أفريقيا ولكن الأحكام النهائية التي نصدرها عن حقيقة « أعماق الظلام » أو « هندرسون ملك المطر » لاتعنى إلا أقل عناية بدقة الوصف المادي لتلك القارة . كما أنني أشك أن كان أي شخص قد جرب مغامرات مارلو أو هندرسون تماماً بالطريقة التي جرباها . كما لايهم إن كان أي امرىء قدخاض تلك التجارب فعلاً . إن كتابة رواية واقعية تعامل مع حوادث وأشخاص متخيلين ومع الصيغة الافتراضية للممكنات ، أي مع نظائر الواقع بغية انارة « حقائق » العصر السياسية ، الاجتماعية ، الاقتصادية ، النفسية ، ويبدو أن هذا النوع من الصحة شرط ضروري لابداع رواية جيدة أو عظيمة على الرغم أن من الواضح أن مجرد استعمال التأثيرات التي تميز بين الواقعي الحقيقي والمزيف لا تستطيع أن تضمن رواية جيدة أكثر مما تستطيع ملاحظة الطبيعة عن قرب أن تنتج بشكل أوتوماتيكي اكتشافاً علمياً .

أخيراً ، وبما أننا لا نملك طريقة للتفريق بين الواقعي وغير الواقعي بأي

معنى مطلق ، فربما كان علينا أن نتبنى النظرة النسبية ، المزعزعة وغير المتبلورة كما قد يبدو لمن يسعون وراء نظرية في المحاكاة تكشف عن جوهر الواقع . وان هاري ليفين ، بعد أن تقبل الرأي القائل بأن الواقعية تعني أشياء مختلفة في سياقات مختلفة ، يعلق : « عندما لم يجد البروفسور إريك أورباخ في المحاكاة صيغة لتقديم الواقع . . . بلغات مختلفة وعصور متباعدة ، سجل على نحو مؤثر حاجتنا الى افتراض نظرة نسبية » (٢٤) . لذلك يحاج ليفين في سبيل الاعتراف بأنواع مختلفة من الواقعية في الأدب ، على الرغم من أنه يريد ألا يجعلنا هذا التنوع نتجاوز « الحافز الأساسي » الذي يجعل الفن يكيف نفسه مع نظرات متغيرة الى الواقع . وفي الحقيقة فان تنوع المذاهب الواقعية أو الطبيعية — المفهومية ، العلمية ، الاجتماعية ، الماركسية ، النفسية ، الوثوقية أو التي تؤثر العادي على البطولي في الفن يفيد في ابراز القدرة التي لاتكل في الرواية على عكس التفاسير المتلاحقة والمترددة لطبيعة الانسان وعالمه . ومن حسن الحظ أن الروائي ليس ملاكاً وانا غير مضطرين الى رفع يد الفائز . فليس علينا أن نختار بين جورج ايليوت وبروست ، ففي وسعنا أن نختار الاثنين كليهما . ولقد ساعدتنا قائمة طويلة من الشخصيات على توسيع فهمنا لمعنى اننا بشر ، كما أن قائمة طويلة من الحوادث ذكرتنا بمعنى أن نملك تجربة انسانية . ان التراكم الاجمالي لرؤى تشع من مختلف زوايا المرآة ، يزودنا ببصيرة في طبيعة مايسمى عالم الواقع . لهذا ، وفي حين أن الواقعية الأدبية لا ترد على اسئلة ميتافيزيقية عن طبيعة الواقع ، فانها ليست مفهوماً مزيفاً ، كما أن لها وظيفة ثابتة عليها أن تقوم بها . فهي تؤدي عمل ذلك الخط المستقيم الغريب في الرياضيات ، الخط المقارب ، الذي يقترب من القوس ولا يصل اليه أبداً ؛ فعليه أن يظل الى الأبد مماساً للانهاية .

ملاحظات

١- شباط ١٩٣٧ .

٢- انظر مثلا ت . أونيل « كاسولا والواقعية » مجلة اللغة الحديثة (تموز ١٩٧٠) و (ابنة العم بيتي والواقعية المجازية (١٩٧١) .

٣- ترجمة كونستانس غارنيه .

٤- ترجمة كونستانس غارنيه (الحرب والسلم) .

٥- المرجع السابق .

٦- مور ، « دراسات فلسفية » لندن ، ١٩٤٨ .

٧- ترجمة هافيلوك اليس . لندن ، ١٩٤٨ .

٨- تشارلس بيرس « الصدفة والحب والمنطق : مقالات فلسفية » ١٩٤٩ .

٩- صموئيل بيكيت « بروست » نيويورك ، ١٩٥٧ .

١٠- جيمس كورنمان « الميتافيزيقا واللغة والمرجع » ١٩٦٦

١١- مورس بكهام « هل مشكلة الواقعية الأدبية مشكلة زائفة ؟)» ١٩٧٠ ، وانظر هارولد أو سبورن « الجماليات والنقد » نيويورك ، ١٩٥٥ .

١٢ - نلسون غودمان « بنية المظهر » نيويورك، ١٩٦٦ .

١٣ — ج . أوستن « الادراك والاحساس » ، أوكسفورد، ١٩٦٢.

١٤ — والتر هاردينغ ، ١٩٦٢ .

١٤ — البير كامو ، « المتمرد » ١٩٥٤ .

١٥ — والتر هاردينغ ، ١٩٦٢ .

١٦ — جورج براندت ، « العقدة » ، موسوعة كاسل للأدب العالمي .

١٧ — جوزيه أورتيغا إي غاسيه « سلب الانسانية من الفن ، وكتابات أخرى في الفن والثقافة » نيويورك ١٩٥٦ .

١٨ — انظر مناقشة ألان فريدمان للشكل المغلق والشكل المفتوح في الرواية ، « تحول الرواية » ، نيويورك ، ١٩٦٦ .

١٩ — صموئيل بيكيت ، « مورفي » ، نيويورك ، ١٩٣٨ .

٢٠ — ألان روب غرييه ، « نحو رواية جديدة » ١٩٦٥ .

٢١ — لودفيغ فيتغنشتاين ، « استقصاءات فلسفية » ١٩٥٨ .

٢٢ — رولاند بارث ، « الكتابة في درجة الصفر » ١٩٦٧ .

٢٣ — رودريك شيشلم « الشرط المعاكس للواقعة » ، ١٩٤٩ .

٢٤ — هاري ليفن ، « قرائن النقد » ١٩٦٣، ويقابله شترن في في كتابه « في الواقعية » (١٩٧٢) حيث يحاول حل المعضلة بوضع نظرية في التشابه العائلي بين الكتابات الواقعية .

اعادة النظر في الواقعية

جورج ليفين

أصبحت الواقعية موضوعاً مجهداً ، في احيائه مجازفة بالوقوع في التكرار والضجر . وعلى كل فمن سوء الحظ أن كلمة « الواقعية » مجهدة (بفتح الهاء) فقط وليست ميتة ، كما أن كل ماتشير اليه يبدو حياً في كثير أو قليل من الحياة ، ومن المؤكد أن المشكلات التي أثارها معناها في السياق الأدبي مازالت باقية . ففي انكلترا تراث مستمر من الكتابات الواقعية . وقد اقترب دافيد لودج في آخر كتبه من الاصرار على التداخل الدقيق تقريباً بين الواقعية والرواية كشكل ، وذلك في انكار ذاتي واع للعديد من أساليب النزعة الحديثة . وبما أن عليه أن يبرهن أن الرواية لم تمت ، فهو ملزم أيضاً بالبرهان على أن الواقعية مازالت على قيد الحياة (١) . وعلى كل تبدو « الواقعية » مصطلحاً لا مفر منه في مناقشات الرواية حتى الآن .

ومن نافل القول بطبيعة الحال في النقد أن « الواقعية » كلمة مراوغة وأنها استعملت بتهور ولامبالاة ، ولكن على الرغم من جهود جبارة فقد تبين أخيراً أن من المستحيل تزويدها بتعريف دقيق دائم أو الغاءها . حتى لو جالت بأن كلمة « الواقعية » تصف شبحاً ، شيئاً لم يوجد قط ولن يوجد أبداً ، لكنت تؤكد لها مركزاً مريحاً واضحاً فقط منذ زمان

طويل قدرته على صدم مشاعرنا (٢) . ولكن من المهم ملاحظة أن الكلمة تاريخاً قصيراً نسبياً في اللغة الانكليزية ؛ فقد ظهرت لأول مرة في مكان ما في منتصف القرن التاسع عشر ؛ ثم تطورت بحسب أغراض الرواية الانكليزية بخط مواز للرواية الفرنسية (٣).أما الروايات التي استعملت كلمة الواقعية في وصفها — روايات ثاكري أو مسز غاسكل أو جورج إيليوت مثلا — فيعتبرها الفنانون المحدثون غير واقعية اطلاقاً، بمعنى أنها تستسلم للنهاية السعيدة وللمصادفة،وانها تحذف باستمرار بعض نواحي الواقع ، وتميل الى افتراض وجود عالم مفهوم معقول (٤) .

ويعود جزء من نشوء النقد والأدب الحديث المضاد للواقعية بشكل واع الى رفض مفهومات الواقعية في العصر الفيكتوري ، غير أن فكرة أن على الأدب أن يصف الواقع أو الحقيقة مازالت ماثلة بشكل ضمني . وأهم روايات أيامنا هذه تبدو غالباً على أنها العاب مسلية وأنها تتمتع بامكانات اللغة وملذات المحاكاة الأدبية الساخرة — كما لدى بورجيس ، بارث ، نابوكوف . على أن الألعاب ذاتها تقدم لنا امكانات جديدة للواقع ، وان كانت توحي ايحاء قوياً بوعي الكاتب للطريقة التي تتدخل بها البنيات اللفظية بيننا وبين الواقع . لقد غدا الواقع اشكالياً بطرق يصعب على الفيكتوريين تخيلها ، ومع ذلك فان معظم حيوية الرواية الحديثة تأتي من مصادر مشابهة التي وجهت الواقعية المبكرة : من رفض واع لآراء عن الواقع متضمنة في الروايات المبكرة ومن احساس بجدوى طاقة اللغة على أداء الواقع . ومنهج روب غرييه ، كما أوضحه هو ، محاولة للتوصل الى مزيد من الدقة ازاء الواقع كما يختبره الوعي البشري (٥) . يضاف الى ذلك أننا نستطيع بفكرة تغيير

الوقائع في العقل أن نضع معنى لمعالجة إريك أو رباخ لفيرجينيا وولف باعتبارها ذروة شاهقة من ذرى تراث الواقعية الأدبية .

وسأجادل بأن معظم التشويش حول كلمة « الواقعية » يأتي من خلط أولي بين منهج أدبي قابل للتعريف من الناحية التاريخية ومحاولة أكثر شمولا (ربما لم يكن منها بد) لأن تكون الرواية أكثر أمانة للواقع .

ومادام الواقع لاينفد ويتغير باستمرار أمام الوعي البشري فلا مجال لأن تتخذ كلمة « واقعية » معنى ثابتاً . وبالرغم من كل المخاطر المحدقة باستعمال الكلمة فان لها فضيلة اجبارنا على مجاهدة بعض مشكلات نقد الفن .

السؤال الذي تطرحه الواقعية مبدئياً دونماً بساطة ، ان كان الأدب مهما كان معناه يصف العالم الواقعي البعيد عن الأدب . وهذا السؤال يفضي بطبيعة الحال الى اسئلة أخرى : هل وظيفة الأدب أن يسجل الواقع أم ينير ، بل يبتكر . امكانيات جديدة ، وأية قيمة تكمن في مجرد تسجيل الواقع ؛ وهل من الممكن نقل الواقع اذا لم يكن الادراك نقياً وكانت الأداة اللغوية لابد أن تؤثر في موضوعها ؛ (٦) وكيف للمرء أن يحاكم الأدب على أساس أمانته للواقع حين يكون الواقعي ذاته مراوغاً ومتعدداً ؟ هذه الأسئلة وأمثالها تجد مجالها في الفلسفة وعلم الجمال ، ولكن يجب أن تدخل في النقد ، ومن المؤكد أنها تتبطن معظم افتراضاتنا في القيمة . فعلى كل جيل أدبي أن يجابه هذه الاسئلة ، وان كنت لن أفعل ذلك في هذا المقام مباشرة . ومع أن الكثير مما قلت سيظل على مستوى عال وخطر من التجديد ، فان ما أبتغي القيام به هنا مد يدالمعونة الى تطوير المقاربة النقدية للرواية بحيث تتعامل مباشرة

مع احساسنا الراهن أو الفج بأن التخييل يشابه الحياة على نحو ما ، وان المصطلحات الملائمة للحكم — يمكن أن توجد بمقارنة التخييل مع مايحدث فعلا في الحياة ، وان الرواية أكثر الاشكال الأدبية اختلاطاً لذلك هي أكثرها استجابة للضغوط الآتية من خارج الأدب ، ومع زيادة معرفتنا الأدبية بالتخييل من حيث هو بنية في اللغة تستخرج من بنيات أولية تحددها بدقة أداة اللغة ذاتها .

١

نزعتي ، اذن ، تاريخية ، وأنا مقتنع أن نقد التخييل سوف يستفيد من احساس أكمل وأدق بكل من التقاليد الرواية والتغييرات في الحساسية والادراك وهي التي تؤثر في تلك التقاليد . للواقعية معنى واحد دقيق نسبياً هو أنها ظاهرة تاريخية ومنهج أدبي (أو مناهج) وليست مثالا أدبياً أو ميتافيزيقياً . ومن البديهي أن الفكرة الثانية تؤثر في الأولى ، ومن الوجهة التاريخية يصح القول ان الكتاب يظنون أنهم بتبني الواقعية في التقنية يقتربون كثيراً من الحقيقة . ومن المهم هنا أن الكتاب في التاريخ الأوروبي غدوا شديدي الوعي بالافضاء بالحقيقة في الفن (وأرى أن هذا ينطوي على نمو الشك في مكانة الفن في المجتمع) مما أفضى بهم الى اثارة مسألة الادلاء بالحقيقة ورفعها الى مستوى العقيدة ، والى التنويه بأن الآداب السابقة لم تدل بها . ومن المؤكد أن هذا تطور هام في تاريخ الفكر والثقافة ، ولكن من المؤكد أيضاً أن النقد مضلل كأعمال جورج إيليوت مثلا بدقة أكثر من أقاصيص ميلتون أو ملفيل أو حتى فيلدينغ .

ان كتاباً غريباً كالذي الفه أورباخ عن « المحاكاة » يمكن أن

يؤخذ على أنه يغذي الخلط عن طريق التلميح بأن الأدب الغربي يتجه اتجاهاً ثابتاً نحو مقاربة ألطف فألطف الى الواقعية . فاذا قرأنا الكتاب بهذا الاتجاه يمكن أن نقع في شرك افتراض وجود نوع من الواقع المطلق يتجه اليه الوعي الفني باطراد ، بنوع من الحركة الهيغلية الديالكتية . ولا تكمن قيمة أورباخ العظيمة في معالجته لفرجينيا وولف على أنها « أعظم الواقعيين لأن تقنياتها تسجل تسجيلا دقيقاً طبيعة الواقع النفسي وتدفق التجربة » ، وانما في معالجته البديعة للعديد من أساليب الأدباء وهم يتعاملون مع صور جديدة للواقع ، وفي افتراضه الضمني بأن لغة كل كاتب تبتكر واقعاً جديداً ، ولعل أكثر المقاربات نضجاً لهذه المشكلة هي من وضع غومبريش في كتابه « الفن والوهم » (٧) ، وهو كتاب يتعامل مع الطريقة التي يخضع بها الابداع الفني وادراك الجمهور للأعراف المتبعة في تمثيل الواقع ضمن اطار الفن والمجتمع . فقد علمنا الفنانون أن نرى ونفهم الأشياء بشكل يختلف عن واقعها ؛ فالطريقة التي نرى فيها مشروطة ثقافياً . بحيث أن السطور التي قد توحي لنا بالعمق لا تلوح كذلك لمن يعيشون في ثقافة مخالفة لثقافتنا (٨) .

الواقعية ، كأي منهج أدبي ، تعكس أعرافاً موروثة وطريقة في النظر الى الحياة وما بعد الحياة . فهي تنطوي على افتراضات معينة عن طبيعة العالم الواقعي ، افتراضات لا تحتاج الى اظهار في أي نص واقعي ، إلا أنها تقيم بالتأكيد أساساً للمعنى . ومن المؤكد ، بين أمور أخرى ، أنها تنطوي على أن الأمور المعتادة أكثر واقعية – على الأقل أكثر تمثيلا وبالتالي أكثر صدقاً – من النزعة البطولية ، وان الناس من الناحية الخلقية مخلطون بدلا من أن يكونوا أخياراً أو أشراراً ، وان أصلب

الواقعيات هي الموضوعات القابلة للملاحظة وليس الأفكار ولا التخيلات. ان الواقعية الانكليزية هي النموذج الذي سأهتم به مباشرة ؛ وهي تميل الى افتراض أن الواقعي خير وذو معنى ، على حين أن الواقعية الفرنسية ابتعدت باستمرار عن هذه الافتراضات الخلقية لتفضي بصورة أكثر مباشرة الى تصور لعالم لامبال ، والى نوع من الواقعية أشد تخصصاً هو الطبيعية .

مهما كانت طبيعة هذه الافتراضات ، فاحدى طرق التعامل مع مشكلة الواقعية هي حصر تلك الافتراضات وتحديد الأعراف (بما فيها خاصة افتراضات حول كيف ينبغي للأدب أن يؤثر في جمهوره) . فحين يتوصل منهج أدبي لأن يسمى واقعياً ينحو الى أن يتضمن أموراً عدة : أولها أنه يوجد تصور سائد ومشترك للواقع قيد العمل ، وعلى هذا التصور يستطيع أن يعتمد الكاتب وجمهوره ؛ ثانيها أن هذا التصور يحل بشكل واع محل تصور أقدم لم يعد مقبولا وصار عرضة للرفض والعرض الساخر ؛ ثالثها أن في تمثيل ذلك الواقع قيمة خلقية يناظر فيها من لايزالون يدافعون عن التصور الأقدم . وهذا مايؤدي الى التشويش لأن المجادلة لا تدور حول طبيعة التقنية الأدبية بل حول طبيعة الواقع . ويتضاعف هذا التشويش بالمناقشات الأدبية حول ما اذا كان تسجيل ذلك الواقع من وظيفة الفن حقاً ، حتى ولو كان تصوير الفنان للواقع دقيقاً .

وكان من هذا النوع بالضبط معظم النقد الموجه الى الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر ، وهم يختلفون اختلاف جورج اليوت عن زولا . وقد اقترحت ليندا نوشلين بحق ، أن مثل هذا النقد يزعم

أن الكتاب « لا عمل لهم سوى أن يعكسوا بالمرأة واقع الحياة اليومية . وهذه الأحكام انحدرت من الاعتقاد بأن الادراك يمكن أن يكون صافياً وغير محدودة بزمان أو مكان » (٩) .

وكما أن الواقعية تنطوي على افتراضات ميتافيزيقية أو شبه ميتافيزيقية كذلك نقدها ، ولكي أشرع في مجادلتي ، احتاج الى جلاء الافتراضات التي يقوم عليها تحليلي ، مهما بلغت صحتها . وسوف أبسطها ، اختصارا ، على صورة قضايا وان لم تكن لها قوة الجدل الفلسفي ، وأنا أقصد الى تطوير هذه القضايا الى جدل متماسك متطور بالتدريج وان كنت أعتقد بامكان تقبل بعض هذه القضايا دون الاضطرار الى قبول ما يسبقها أو يتلوها . وأود ، اضافة الى ذلك ، أن أقدم لها بملاحظتين وصفيتين : الأولى أن هذه الأفكار تنطبق أكثر ماتنطبق على التراث الكلاسي للرواية الانكليزية في القرن التاسع عشر (وان كنت أراها قابلة لأن تنطبق على الرواية كلها ، مع تعديل طفيف) ؛ الثانية أن هذه المقدمات تبدو لي ككل المسلمات ، موضع نقاش ، لأنها تترك حالياً بعض الكلمات بتعريف ناقص . فلأبدأ مجازفاً بالوقوع في السطحية أو التشويش :

١ — كل التخييل تخييل .

٢ — كل التخييل يبزغ من وعي الكاتب الفرد ، ولذلك يتخذ شكله بالطريقة التي يدركه فيها الوعي .

٢— آ : لابد من أن ينغمس وعي الكاتب بالضرورة انغماساً عميقاً في الافتراضات المشتركة لثقافته وفي بعض تقاليد الشكل الروائي على الأقل .

٢ــ ب : يخضع ادراك الكاتب ونعته لهذه الافتراضات الى حد كبير ، بالاضافة الى حاجاته النفسية الخاصة .

٣ــ المادة الأساسية للرواية هي الكلمات ، فهي الوسيلة التي يبني بها كل وعي عالمه ويرتبه ، وبها يغدو العالم الخصوصي مشتركاً .

٣ــ آ : وكما تشير الفقرة (٢) . فان الكلمات مثقلة بفرضيات الثقافة والحضارة .

٣ــ ب : حتماً ، ان الكلمات لاتحمل فقط عبء الوصف والادراك بل عبء القيمة أيضاً . فالتغيير في اللغة ينطوي على تغيير في الادراك والقيم كليهما ، وبالتالي ، تغيير في أشكال التخييل .

٤ــ لكل ذلك فان الشكل الأساسي للتخييل هو أن يستخرج من اللغة الامكانات التي يتخيلها الكاتب نحو أفضل تحقيق لقيمه قابل لأن يشاركه فيه الآخرون .

٤ــ آ : لاتقتصر لغة المحاكاة ، لغة التخييل « الواقعي» على سبر امكانات ماهو موجود بل امكانات ماينبغي أن يوجد (كما تحدده الافتراضات المشتركة التي تتضمنها اللغة والثقافة وعقل الكاتب) .

٤ ــ ب : بقدر ما يمكن الفصل بين النزعات الوصفية والارشادية ، فان الوصفية تميل الى عدم الترتيب والارشادية الى الترتيب ؛ الوصفية نحو تكامل التفاصيل ، والارشادية نحو تماسك التصميم (١١) .

٥- مهما كانت الطاقة السائدة في معظم التخييل ، نظرته ، حادثية (نسبة الى الحادث) ، أو ظاهرياً لاشكل لها ، فهي ليست تمثيلا للواقع بل تشكيل للتجربة المستخلصة . وبعبارة أخرى ، هي شكلية تتجلى تقليدياً في عقدة ؛ وقد اقترح التحليل النقدي الحديث أنها تتجلى أيضاً في أنماط خيالية وأفكار متكررة (Motits) وعلاقات (١٢) .

٦ - اذا أمكن موقتاً تعريف الرومانس على أنه شكل يعلو فيه النمط على المعقولية ، والذي تحقق فيه الشخصية المركزية أقصى حرية ممكنة من حدود السياق الكابح ، والذي تستخرج فيه القيم المثالية وتعرض على أنها قابلة للحياة ، فان الرومانس هو الشكل الذي يتبطن معظم الروايات مهما كان أسلوبها الظاهري .

٦ - آ : الرومانس هو ترجمة ادراكات الكاتب الى سرد قصصي ، أي فرض الشكل على التجربة .

٦ - ب : ان فرض الشكل على التجربة هو الطريقة التي يتم بها تناقل الأعراف الادبية . ومن الغريب أن أكثر الادراكات والمشاعر تؤتراً وشخصية تنحو الى اتخاذ أكثر الأشكال تقليدية وشيوعاً . وقد صاغ فراي هذا المبدأ على شكل المفارقة التالية : « من القواعد السارية أن أكثر التخيلات انفلاتاً من الرقابة - بايعني البنيوي - ينتج فناً تقليدياً تماماً » (١٣) .

٦ - ج : الرومانس هو الأسلوب الذي توضع فيه بكل مباشرة حاجات الكاتب النفسية الخاصة به في السرد باعتبارها اسقاطات خيالية .

٧- مع أن الرواية قد تتطلع الى خلق التوهم بوجود واقع والادلاء بالحقيقة ، فان أكثر الأساليب المثمرة مباشرة للتقرب منها تكون بالتركيز . على عناصر الرومانس فيها ، لأن الرومانس مولد للشكل .

٨- الشكل في أية رواية هو المعنى لأنه يعين العلاقات بين العناصر السطحية .

٩- ان الصنع وفق نموذج معين هو الصفة المميزة للرواية واللغة ، وهو مادة التخييل ، وصنع النماذج انعكاس لترجمة الخبرة الى عقل وشعور .

٩- آ : لايوجد شيء اسمه تجربة فجة ، خام ، لأن هذا ينطوي على وجود نوع من التجربة لم يزعجه أو يعدل فيه عقل أو شعور .

٩- ب :تختلف لغة التخييل عن لغة غير التخييل الى الدرجة التي يفرض بها الالتزام بالرواية معنى عليها وليس بأية طريقة شكلية . لقد قامت الواقعية بابداع وهم الابتعاد عن التخييل ، فيما يكافح الكاتب للتفاهم مع الأشياء كما هي وليس كما يريد لها راوية القصة أن تكون » (١٤) - حسب تعبير فراي .

١٠- كل التخييل تخييل .

٢

مثل هذا التأمل في الحقيقة والواقع والادراك حري بأن يصرف أنظارنا عن أهم حقيقة في التخييل - قدرته الخاصة على تسليتنا واشغالنا

من خلال السرد القصصي ، ليثير توقعاتنا ويقدم الحلول المرضية (١٥) . ولهذا السبب ، بين أسباب أخرى ، أصررت على تخييلية التخييل : التخييل تشكيل ، أي اعطاء الاسبقية للشكل على الواقع وحتّى على المعقولية ، عند الضرورة (١٦) . وهو استخراج الخيالات والرغبات والحاجات ، وشكله تعبير عنها . ففي التراث أخذ الأدب على أنه عذب ومفيد (ممتع ونافع) . ولكن عالم الجمال الواقعي ينزع الى وضعهما تحت عنوان « الشكل » مقابل « الحقيقة » . وقد صرف الفن الواقعي الانكليزي جلّ طاقته ليجعل بالامكان قرن العذب والمفيد الى الصادق .

عند نهاية القرن التاسع عشر بدت صعوبة مثل هذا المشروع واضحة وحوار أوسكار وايلد في « انحلال الكذب » هجاء ذكي بديع ، وهو بمثابة تأكيد لما أوردته في الفقرة (٤) من خلال (٤ب) ، فهو هجوم على تقاليد الواقعية السائدة في تلك الأيام واعتراف بانعدام التطابق بين الشكل (تماسك التصميم) والحقيقة (تكامل التفاصيل) . تقول فيفيان (١٧) : « مايكشف حقاً عنه الفن نقص التصميم في الطبيعة » . والحوار بأكمله يتجه الى مساواة المخيلة بالكذب ، والاحسن قولنا انه يساوي الكذب بالمخيلة . فهو يحاج بأن الكذب هو مانقدره في الفن ، وليس التسجيل العملي لكون متغر لا يسير على هدى . تقول فيفيان « ان مايحدث لا يمكن على الدوام أن تقرأه » (٨) . ففي هذا الحوار ، وفي الحوار الآخر بعنوان « الفنان كناقد » يوحي وايلد بأن الكاذب يبدع لنا واقعاً ، وان كان وايلد لايسمح لنفسه بصياغة جدية كهذه . ويمضي وايلد (أو فيفيان) في الايحاء بفضائل الكذب (أعاننا الله) وابهذ

يربط معاً – بما يلائم أغراضي – فكرة التسلية ، بالكذب ، بالمخيلة والابداع : **لأن قصد الكاذب بكل بساطة أن يسحرنا ويمتعنا ويمنحنا البهجة فهو أساس المجتمع المتمدن ، وبدونه تغدو حفلة العشاء ، ولو أقيمت في قصور العظماء ، مضجرة مثل محاضرة في الجمعية الملكية . . . وليس المجتمع وحده يرحب به . فالفن الذي فر من سجن الواقعية ، سيهرع للترحيب به ، وسيقبل شفتيه الكاذبتين الجميلتين ، لمعرفته بأنه وحده يملك سر تجليه (الفن) ، والسر القائل بأن الحقيقة مسألة أسلوب كلياً واطلاقاً ، في حين أن الحياة – الحياة البشرية الفقيرة المملةالاحتمالية– قد تعبت من تكرار نفسها لصالح مستر هربرت سبنسر ، ومؤرخي العلم ، وجامعي الاحصائيات بشكل عام ، فهي سوف تقتفي أثره خاضعة ، وتحاول أن تنتج بطريقتها البسيطة التي لم تتعلمها من أحد ، بعضاً من الروائع التي يتحدث عنها (١٩) .**

هذا ليس مزاحاً .

فينبغي للتشديد على الكذب أن يذكرنا إلى أي حد يعتمد اعجابنا بالروايات العظمى ليس على تسجيلها للحياة ، بل على ابداع هذه الروايات للحياة من خلال اللغة ؛ ويذكرنا بمدى دين الروايات العميق للأدب وتراثه . يقول وايلد : « يجد الفن كماله في نفسه وليس خارجاً عنها . فلا يجوز أن يحاكم الفن بموجب مقاييس المشابهات الخارجية . الفن ستار وليس مرآة » (٢٠) . هذه أفضل طريقة لطرح تأكيدات فراي بأن « الشكل الأدبي لا يمكن أن يأتي من الحياة ؛ فهو يأتي فقط من التراث الأدبي » .

هذه الأفكار تبدو على الأقل صحيحة في المجادلة بأنه لا ينبغي

أن نحاكم الرواية بموجب « مقاييس المشابهات الخارجية » . إن معظم الضعف في نقد الروايات العظمى في التراث المركزي للروايات الواقعية في القرن التاسع عشر ناتج عن الميل إلى اصدار الحكم بموجب مثل تلك المقاييس الخارجية . نستطيع أن نرى الآن بوضوح شديد أن استنكار حادثة « الاحتراق الذاتي » في « مخزن الجليد » لأن مثل هذه الأمور لا تحدث ، أو استنكار مشابهة « جين آير » لحكايات الجان ، هو استنكار لا محل له لأنه يجانب الصفات الخاصة بهذين الكتابين . فالانتقاد بهذه الطريقة يعني مساواة « الواقعية بالصدق » كما نعرفهما أحياناً . ومن المؤكد أن العلاقة بين الفن والحقيقة أكثر أهمية وتعقيداً من كل ذلك .

بطبيعة الحال ، ليس من المناسب أن نهمل كلياً عنصر الحياة في لغة الواقعية أو أن نشبه الواقعية بالرومانس . ومن المؤكد أن فراي يسرف في التبسيط حين يقول إن « الشكل الأدبي لا يمكن أن يأتي من الحياة » حتى ان كان يعني البنية الاجمالية وليس التفصيلات المحلية . فالضغوط الواقعة على الشكل الأدبي لا تأتي فقط من التراث الأدبي بل من شكل اعتقاد كل كاتب بطبيعة الواقع . وكون هذا الشكل متأثر بالثقافة لا يعني أن الأدب وحده قد شكله — والشاهد على ذلك مثلاً ، التأثيرات الأدبية « لأصل الأنواع » لداروين . لقد خرج المنهج الواقعي من أحشاد أعراف المذهب التجريبي . وقد تقبلت ليندا نوشلين في دراستها البالغة الأهمية لآراء غومبريتش ، رأينا بأن الواقعية تقنية ذات موقع تاريخي وليست تعبيراً مباشراً عن الحقيقة ، فأشارت إلى أنه « لو أن امرءاً أخذ التعارض بين العرف والملاحظة التجريبية في الفن على أنه معيار نسبي وليس مطلقاً ، لرأى أن الدور الذي تلعبه الملاحظة في الواقعية كبير وفي العرف صغير » (٢١) ولكي تمثل على ذلك تبين

كيف أن كونستابل ، مع أنه وضع رسومه للسحب على أساس رسوم ألكسندر كوزنز وكان يحفر رسومه على النحاس في القرن الثامن عشر ، فقد رسم السحب كما رآها هو) . وسرعان ما صارت نموذجاً يعرف بها ، في حين أن سحب كوزنز لم تكن نموذجاً . وأود أن أجادل . اضافة إلى ذلك أن الالتزام بما عرف أنه الواقع الخاضع للملاحظة قد أعاد تشكيل البنى الأوسع ومواد موضوع الرواية ، على نحو ذي مغزى .

ومع ذلك ، يظل انشاء النماذج صفة مميزة في الرواية ، وعلى الفنان الروائي أن يتوافق معها وإن كان الادلاء بالحقيقة من دوافعه إلى الكتابة . لأن الحقيقة يجب أن تكون حقيقة كما يراها الروائي ، وبالأسلوب الذي تستدعيه التقاليد الروائية . ان تاريخ الرواية الانكليزية من ديفو إلى الوقت الحاضر يكشف عن سيطرة « الكذب » في عرف المذهب الواقعي ذاته . والواقعية إحدى أساليب كتابة الرواية . وإن كانت مذهباً مركزياً ، وقد أفضت ضغوطها على الروائي إلى أن يكافح للتعامل مع الأشياء كما هي بالرغم من التحولات التي تطرأ عليها ، بدلاً من أن يتعامل مع الأشياء « كما يود لها أن تكون وفق ما يناسبه » . إلا أنه لم يربح المعركة تماماً لأن العقبات التي تثيرها الواقعية تجاه احتياجات مخيلة الكاتب أدت بصورة حتمية إلى بند الواقعية أو إلى تعديلها تعديلاً جذرياً على الأقل . ومن ثم نشأ اعتراف — نراه لدى هاردي وكونراد وفرجينيا وولف وآخرين عند نهاية القرن — بأن الأشياء كما هي هي عرف في حد ذاتها ، وأن هذا العرف كان مؤلماً بصورة خاصة .

٣

حيثما ننظر في تاريخ الرواية الانكليزية فمن غير المحتمل أن نجد رواية « واقعية » بصورة لا لبس فيها ، وبحسب أي من التعريفات التي اعتدنا أن نشتغل بموجبها . فالأبطال الواقعيون يغدون أكثر بطولة ، والمصادفة تتدخل لتحل الصعوبات ، والمجتمع يخفق في التأثير على مصير البطل تأثيراً كاملاً كما ينبغي ، كما قد تظهر عناصر خارقة أو عنيفة أو مبالغ فيها . وأعود للمحاجة بأن الواقعية جنس هجين ، وأن التعريفات التي نشتغل بها ، مهما نفعتنا محلياً ، فانها تستجيب للمثل وليس للروايات . فنحن في أفضل الأحوال استقينا تعريفاتنا من عدد متنوع من الروايات ، وهي لا تنطبق على الأسلوب فقط بل أيضاً على الشكل والموضوع . فاذا أوردت هنا أبرز الملامح فيما يؤخذ على أنه أسلوب واقعي أو شكل أو أفكار أو موضوعات واقعية ، فلا أدعي أية ادعاءات خاصة حول صورة الواقعية لدي . بل أود أن أوضح أولاً أن الواقعية ، بهذا المعنى على الأقل ، ظاهرة تاريخية قريبة العهد بنا نسبياً ، ثانياً أن الجوانب المتباينة في التعريف كامنة في التناقض الذاتي الذي يضمن في اعتقادي موت التراث قُريب ابتدائه وساعد على دفع الواقعية فيما بعد إلى أشكال متطرفة بل ومضادة للواقعي كالطبيعية أو الهندسة الأسلوبية للوعي عند فرجينيا وولف أو الألعاب البسيكولوجية الذكية عند جويس .

الأسلوب في الواقعية واضح ، مباشر ، عامي إلى حد ما ، لا تعوقه أعراف الأنواع الأدبية الأخرى ، مثقل بتفصيلات العالم الظواهري. الشكل في الواقعية متحرر من توترات النظم الشعري ، وصنع النماذج الأسطورية ، يركز على الفرد بدلاً من النموذج ويبدعه ويبدع قصصه

بكثير من الخصوصية . الحركة السردية تتبع توجيه السيرة أو التاريخ ، وتخضع لشروط المعقولية بدلاً من شروط التشكيل والتماسك . الموضوع في الواقعية عادي ، والشخصيات مختلطة بدلاً من أن تكون بطولية أو نبيلة أو فاضلة نقية ، ممن يعيشون في المجتمع وترتبط مصائرهم به إلى حد كبير ، والمجتمع كامن وراءهم بدقة أو موصوف بدقة ، وهو يتطلب لبقائه حياة من الامتثال المسايرة تشمل كل أعضائه .

يعلم كل من قرأ روايتين يفترض أنهما واقعيتان أن هذه الصفات لا تفيد . سوى أنني أميل إلى الظن بأن أية صفات أخرى قد لا تفيد أيضاً ، إلا إذا غدا التعريف مبسطاً إلى حدٍ يتلاءم به مع أية رواية . فقد عرف مثلاً دافيد لودج الواقعية مؤخراً تعريفاً مريحاً بأنها أسلوب أدبي « يعامل الأحداث الروائية وكأنها نوع من التاريخ ، أو لتشير إلى الجمال الأدبي في الادلاء بالحقيقة » (٢٢) . وفي هذا الكلام نبرة قوية من الصحة إلا أنه يحزم دون تمييز أعمالاً مثل ، قضية باطلة ، ميد لمارش ، مرتفعات ويلدرينغ ، جين آير ، موبي ديك ، الرسالة القرمزية ، مدام بوفاري ، الجريمة والعقاب ، دوريت الصغيرة ، عشاق ليدي تشاترلي . فلا يمكن استثناء إلا قلة من الروائيين . فما إن نبدأ بالوصول إلى شيء من الضبط في التعريفات حتّى يدخل التشويش إليها حتماً .

وكما بينت قبلاً ، إن هذه التشويشات ماثلة منذ البدايات الأولى فيما نعتبره أنه رواية واقعية ، وسأقدم هنا بعض الأمثلة الواضحة على ما أعني . فقد لاحظ وليم هازليت مرة أن روايات ديفو « تترك في العقل انطباعاً أقرب إلى الأشياء منه إلى الكلمات» (٢٣) ، ومثل هذه

الشهادة توحي بأن ديفو يوصف بأنه واقعي حسب معيار الأسلوب . ومع ذلك فان كتابة ديفو لرواية « حياة روبنسون كروزو ومغامرته المدهشة ، كبحار من يورك » (١٧١٩) تشكل أول كذبة كبيرة في التراث الواقعي . فقد كان ينبغي أن يؤخذ الكتاب على أنه صحيح . وقد أخذه كثير من القراء على أنه كذلك . فالأسلوب مثقل بالأشياء ، مباشر وقريب من أسلوب بحار بابتعاده عن الروح الأدبية ، وكل هذا كان ضرورياً لجعل القصة تبدو حقيقية . غير أن القصة لا تتجاوب مع فكرتنا عن الموضوع الواقعي . إذ أن ديبو تناول حالة متطرفة وشاد عليها نسيجاً مبتذلاً ليجعلها ممكنة التصديق .

التناقضات بينة . فعلى هذا البعد يصعب على المرء أن يتخيل أحداً يصدق القصة : فمع أن التفصيلات تحمل بعض الاقناع ، فان تراكمها غير مقنع . فنحن نرى توهماً يتغلب خلاله رجل على الطبيعة بكده وذكائه . ومن الواضح أن روبنسون هو البطل الرومانتيكي عاد إلينا بشكل جديد ، وحقيقة أن رواية ديفو سرعان ما قلبت نفسها إلى قصة كلاسية للأطفال وإلى أسطورة كاملة تقريباً للرأسمالية التي تؤمن بحرية التبادل وبمجتمع تجاري جديد — ليوحي فوراً بمدى ضعف التصورات حول الواقعية .

ومع أن رواية « روبنسون كروزو » تتجاوب مع معيار الأسلوب الواقعي والشكل الواقعي (إلى حد ما (فلا يمكن أخذ موضوعها على أنه واقعي إذا قرأناها مجازية : روبنسون هو التاجر النموذجي . وتراث الحكاية المجازية ماثل في السرد إلى حد ما ، غير أن روبنسون بصورة خاصة انسان من صنع الخيال . وديفو في الوقت ذاته حريص على جعله

يبدو عادياً : يقول روبنسون : « كان وضعي متوسطاً ، أو ما يمكن تسميته بأنه أحسن وضع في المستويات الدنيا » (٢٤) . ولا يبتعد الكاتب أبداً عن مواصفات الرواية في التقليد الواقعي من حيث اضفاء شكل أسطوري على المثل البورجوازية ، أو مزج العادي بالخارق . فالمزج أكثر تشخيصاً لصفات الرواية من الحضور الحصري لصفة أو أخرى . وتأهيل ما هو خارق أو الاعتراف بما هو عجيب فيما هو عادي تقليد أساسي من تقاليد التخييل الواقعي مثلما هو أساسي في « الأناشيد الغنائية الشعبية » (٢٥) . ويبقى لك أن تختار أن تسمي رواية ما بأنها رومانس أو رواية واقعية كما يحلو لك .

ثمة فقرة في بداية « روبنسون كروزو » تقدم نصاً كاملاً لفهم بعض التوترات التي تلح خلال التقليد الواقعي بين الأسلوب والموضوع والشكل الأدبي . فوالد روبنسون يحضه على الاعتراف بسعادة « الوضع الوسط » :

حثني على ملاحظته ، فسأجد دائماً أن المصائب مشتركة بين الاقسام العليا والسفلى في الجنس البشري ، أما الحالة الوسطى فمصائبها أقل ، وليست عرضة للتقلبات بقدر الاقسام العليا والسفلى في الجنس البشري ، كما أنهم (أبناء الطبقة الوسطى) ليسوا خاضعين للازعاجات والمضايقات في الجسم والعقل ، مثلما يخضع لها غيرهم من ناحية الفساد والترف والإسراف أو من ناحية أخرى بالعمل الشاق والحاجة إلى الضروريات والغذاء التافه أو غير الكافي ، مما يجلب عليهم الازعاجات كعاقبة طبيعية لطريقتهم في الحياة ، أما الوضع المتوسط في الحياة فمسحوب من أجل أنواع الفضائل جميعها ، وأنواع المتع جميعها ، لأن الأمن والوفرة في متناول الثروة المتوسطة ؛ وأن حسن المزاج والاعتدال والهدوء

والصحة والمجتمع ، وكل المتع المقبولة والملذات المرغوبة ، بركات تنصب على الوضع المتوسط في الحياة ؛ وبهذه الطريقة يمضي الناس في هذا العالم بصمت ويسر ، ويخرجون منه بهناء ، لا يعكر صفوهم اعمال اليد أو الرأس ، فلا يباعون لحياة العبودية في سبيل خبزهم اليومي ، ولا تزعجهم شروط محيرة ، تسلب الروح أمنها والجسد راحته ؛ فلا تغيظهم عاطفة حسد ولا تحترق دخائلهم بشهوة الطموح إلى الامور العظيمة ؛ بل يشقون طريقهم في هذا العالم وسط ظروف سهلة ناعمة ، ويتذوقون حلاوات العيش تذوقاً معقولاً دونما مرارة، فيشعرون أنهم سعداء ، ويتعلمون بتجربتهم اليومية أن يعرفوا هذه التجربة بمزيد من العقل (٢٦) .

هذه نصيحة أعلن روبنسون نفسه ايمانه بها ، وخاصة لحظات تعرضه للخطر لأنه لم يتبعها . غير أن اتباع مثل هذه النصيحة سيجعل الكتاب مملاً إلى حد لا يطاق ، ولم يسمح لروبنسون بتحقيق الوضع الوسط إلا بعد أن استغفر أباه وربه على عصيانه . وأطاع الصناعة الكبيرة كما يفعل أي رجل أعمال طيب . والرواية ذاتها تناقض تماماً الأفكار المطروحة في النص السابق ، لكنها تجعل العالم الممل متاحاً لروبنسون مرة ثانية في النهاية . وهي شعبية لأنها تتجنب الوضع الوسط وتمجده في وقت واحد . ان ديفو الذي يعجب بالوضع الوسط وبالطاقات التي كسبته لنفسها ، ابتكر شكلاً سيغدو مركزياً للرواية الواقعة إلى حد بعيد . فالافراط ، والخارق،والمصادفة الاعتباطية لا تؤذ بنية الكتاب بل تعطيه أهميته وقوته — واللعنة على المعقولية .

ولا تختلف الحالة في « باميلا » ، تلك الرواية المرشحة هي الأخرى

لأبوة (أو أمومة) الرواية الانكليزية . هنا أيضاً ، كما لدى ديفو ، تكمن الجدة في الأسلوب وليس في الموضوع . فهو أسلوب واضح ومباشر بشكل ملائم . ويختلف عن أسلوب ديفو في أنه مسرحي ، يخلق في تسجيل الخادمة لمغامراتها فورية واثارة جديدتين تماماً على الرواية . ومن المؤكد أن اتخاذ هذه المخلوقة المسكينة بطلة عمل جدي ، ليس سوى مسألة جديدة أيضاً ، ولكن الأسلوب والموضوع كلاهما لا يغيران واقعة أن « باميلا » أنقى من كل رواية رومانس أخرى تقريباً . فموضوعها بعد كل شيء مكافأة الفضيلة ، والمتسولة تغدو أميرة . فتنتصر البراءة على الشر ، والشر يتغير بفضل البراءة .

وفي سبيل المزيد من الأمانة للعالم الواقعي كما يفهمه فيلدينغ ، تصور رواية هي محاكاة ساخرة جزئياً من أسلوب ريتشاردسون ، كما أنها جزئياً ، توسيع أدبي واع لأشكال أخرى أرفع من أشكاله . جعل فيلدينغ الطبيعة الانسانية موضوعه ومثلها بأشكال نموذجية معممة بشكل صريح ، مسبقاً بذلك اخفاء الحقيقة حفاظاً على كرامة الكاتب ومباهج التسلية ، بدلاً من أن يحصر مشاغله الواقعية في تحقيق الفردية والخصوصية . فاذا ظن هازليت وثاكري أن فيلدينغ هو الواقعي العظيم ، ففي وسعنا أن نرى فيه أيضاً متلاعباً واعياً بالعقد ، وداعية لقيم التسامح والاعتدال والشهامة الحقة . وفي سبيل هذا الاعتدال ، ابتكر فيلدينغ قصة وأسلوباً ليسا عاديين أبداً . فطريقته عكس طريقة ريتشاردسون وديفو ، وان كانت تقودنا إلى النقطة ذاتها : الخلط الدائم للعناصر الواقعية مع غيرها .

ولا حاجة بنا لاثبات القضية إلى تعداد جميع الروائيين الكبار

في التراث الانكليزي ، غير أن صلة فيلدينغ الصريحة بالرومانس توحي بجانب متأخر من جوانب التراث يحتاج إلى انعام نظر في هذا المقام . فاذا فكرنا في سكوت ، فيما يسميه أسلوبه الصارخ ، المعاكس لأسلوب جين أوستن ، فمن المحتمل أن نتقبل جانباً من الأسطورة الفيكتورية عن سكوت في أنه كاتب رواية رومانس. فقد اختار سكوت ، مثل ديفو ، أفعالاً ليست اعتيادية بل ملحمية في مداها تقريباً ، ثم بحث عنها في أعماق التاريخ لكي يكون عليها وهج رومانتي . ومع ذلك ، وكما يقول في مقدمته لرواية « ويفرلي — Waverley » (١٨١٤) فقد أراد أن يصف « العواطف المألوفة للانسان في كل طبقات المجتمع ، والتي أججت فؤاد البشر ، سواء خفق تحت الدرع الفولاذي في القرن الخامس عشر ، أو وراء المعطف المقصب في القرن الثامن عشر ، أو الفراك الأزرق والصدرية التفتا المزركشة في يومنا هذا » (٢٧) . فالهدف الأساسي هو هدف فيلدينغ ذاته — تصوير الطبيعة الانسانية . ومع ذلك فأبطال « ويفرلي » أو « الجائحة القديمة Old Mortatity » ليسوا من أمثال توم جونز ، إنهم فرغوس ماك إيفوو أو تشارلز ستيورات الدعي أو بلفور من بورلي أو كلفرهاوس . والأزمات في حيوات الأبطال غير التاريخيين — مثل ويفرلي — معلقة بمعارك قد تتغير فيها مصائر الأمم .

ومع ذلك فقد لاحظ معظم من علقوا على سكوت أن الأبطال الحقيقيين في روايات ويفرلي شخصيات سلبية تخضع للتاريخ ولا تصنعه (٢٨) . فهؤلاء الأبطال ، على المدى البعيد ، لا ينتصرون على الظروف بل يتراجعون من التاريخ إلى راحة الإغفال والإهمال ،

بفضل ألاعيب سكوت الجريئة بالعقدة . فهم يتحولون إلى أن يكونوا مدجنين في منازلهم أكثر منهم شعراء أو فرسان . هكذا تحول ادوارد ويفرلي .

إن ويفرلي ، حسب تقليد روبنسون كروزو ، أقل عبقرية وروحاً عملية ، وهو سلف البطل الرومانتي المخدوع في الروايات الفيكتورية ، والذي ينبغي عليه أن يتعلم أن العالم الواقعي لا يستجيب لأحلامه ، وأن عليه أن يتقبل بشكل ما وفاقاً مع القوى الكبرى في المجتمع والتاريخ . إن سكوت يخبرنا أن نزوع ويفرلي الحقيقي « لا يطابق أحلام ساحات المعارك والشرف العسكري ، فله حصراً أحلام منزلية (٢٩) » . وحين ينتزع ويفرلي نفسه من تشارلز المدعي واليعقوبيين، يشعر « نفسه مدفوعاً لأن يقول جازماً ، وإن رافقت قوله إحدى الآهات ، إن مغامرة عمره قد انتهت وإن تاريخه الفعلي سيبدأ الآن » (٣٠) . يضاف إلى ذلك أنه بطل رواية يستطيع راويها أن يقول عنها « لعل صبر قرائي الألباء قد نفد من هذه الظروف ، فأنا لا أدعوهم إلى عربة طائرة تجرها مخلوقات خارقة أو يحركها السحر . فعربتي متواضعة ، انكليزية ، تسير على أربع عجلات ، وتلزم الطريق العام » (٣١) .

بطبيعة الحال ، ثمة رومانس في ويفرلي : فلم تقم اثارة عدة أجيال من القراء على سوء الفهم.فالرومانس موجود في الفعل التاريخي نفسه ، في الهضاب العجيبة المصورة بشكل جميل ، في البطولة الخارقة عند فيك يان فور ، في الطراز الفروسي عند تشارلز ستيوارت . الفكرة ، ثانية ، هنا ، أن لدينا ذلك الخلط المميز في المواقف والأساليب الذي يؤدي أخيراً إلى اطراء فضائل الطبقة الوسطى مع أن فيه اغراء الرومانس ،

وهو ما رغب فيه والد روبنسون كروزو لولده . فهي فضائل السكينة المنزلية ، ووسائل الراحة الفعلية في الواقع — ذلك هو الموضوع المركزي للرواية الواقعية .

وقد نضيف إلى هذا التشويش اعترافنا بأن هذا الموضوع أحد المشاغل الأساسية للرواية الرومانتية . إن رواية غوطية تبعد عن المألوف بعد « فرانكشتين » لماري شلي ، تصر على تلك القيم . يقع أسلوب الكتاب وموضوعه خارج التقليد الواقعي تماماً ، ولم يؤخذ على أنه يؤثر في شيء في تطور الرواية الواقعية الكلاسية في القرن التاسع عشر . ولكن سوقية اللغة والفعل يعودان بالقاريء — وبفرنكشتين أيضاً — إلى القيم المنزلية غير الطموح ، والتي يهواها الوحش بغريزته ويرى المصيبة في‌الابتعاد عنها.ان الرواية الواقعية يمكن أن ترى من أحد جوانبها على أنها صورة خاصة عن فكرة فرنكشتين : الانسان (والروائي) الخارق يجب أن يروي حكايته عن أقصى فعل وأقصى معاناة كي يقنع المستمع بأن يظل متشبثاً بسعادة وحزم بواقع عارض ، صعب ، غير عاطفي ولا مثير ، ويعين الشكل الحقيقي لهذا العالم . وقد نجد بالفعل أن أكثر أقسام الرواية امتاعاً وجاذبية هي التي تتعامل مع المغامرات العاطفية لأبطالها . وأكثر الأبطال جاذبية هم الذين يرسلون الواقع في نزهة . ومن المحتمل أن يكون سبب ذلك اعتراف القاريء والكاتب كليهما بأن أعماق كل انسان تنطوي على توق بروميثي . ومهما يكن من أمر فلا بد للكابتن والتون في « فرنكشتين » من التخلي عن حملته إلى القطب الشمالي ، مثلما أن المدعو إلى حفلة الزواج في « البحار العجوز » يجب أن يقبل قصة البحار دون أن يرتكب خطيئته . أما

الذين يرتكبون الخطايا مثل البحار أو فرنكشتين فينبغي أن يقاسوا ثم يتوافقوا مع الهزيمة ومع عالم غير متجانس .

من الناحية الفكرية إذن ، تقليد الواقعية مشوش بالغموض والتناقض ، ويجبر الروائي على التعامل مع المبالغة ليرفضها في النهاية مع أنها تغدو حتماً أكثر أجزاء عمله اثارة . وما إن يتقدم التقليد حتى تغدو التناقضات أكثر وضوحاً . وكلما جهد الروائيون في الاقتصار على الفعلي العادي ظهر هذا الفعلي كعقبة أمام أعمق رغباتهم وأشد طاقاتهم . ففي كل رواية واقعية عظيمة ثمة فرنكشتين يسعى إلى الخروج . فأما المؤلفات التي تصر على العقبة فتجد نفسها مدفوعة إلى أوصاف طويلة فياضة — لا محل لها إلا في النادر — لفعل فظ غير مريح . وتبدأ الرواية الواقعية في الظهور بمظهر « الوحش المنتفخ الكبير » في نقد جيمس . ولكي يتعامل الكتاب الواقعيون مع فرانكشتين القابع في نفوسهم اضطروا إلى فرض بُنى المصادقة على « الأشياء كما هي » . ومع أن هذا البنى تميل إلى جعل الأفعال ذات معنى ومصائر أبطالها مقبولة لديهم ولدى الجمهور فانها تعارض في جوهرها ما يبدو أن « بنية الأشياء كما هي » تتطلبه .

إن السعي إلى تثبيت المعنى والنمط في حدود الاسلوب الواقعي والموضوع والبنية والفكرة الواقعية ، غدا لا يطاق ، فكان لا بد للرواية من أن تحول ببطء بؤرتها إلى الداخل وتتخلى عن التأمل في الاجتماعي والعارض . فقد بدا الاجتماعي والعارض لا يستحقان التوافق الذي يستلزمانه . لذلك ، وعلى أيدي كتاب متنوعين أمثال جيمس وهاردي وكونراد ، وبعدهم فرجينيا وولف وجيمس جويس ، عادت الرواية

إلى الاهتمام بالشكل ثانية ، واشتغلت في الوقت ذاته بحسب مناهجها . وبما أن الفنان ذاته هو الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يبدع معنى من خارج التجربة ، فمن المحتّم أن يغدو بطل الرواية الجديد . لكن اقتفاء هذا التطور سيأخذني وراء حدود مناقشتي هنا ، وان كان اقتفاؤه وتعلم فهمه بعبارات أقل تجريداً ، وفهم الروابط الدقيقة بين التطورات المتنوعة في الرواية يبدو لي المهمة النهائية لدارس الرواية . تستلزم هذه الدراسة امعان النظر في ثلاثة عوامل على الاقل : مكانة الفنانين الافراد بالنسبة إلى فنهم ومجتمعهم ؛ التقاليد الادبية التي تطورت منها الرواية الواقعية ؛ التحولات الاجتماعية التي تزيد في عزل الفنان عن مجتمعه ، وتدفعه إلى داخل نفسه ، وتضطره إلى اكتشاف الامكانية الوحيدة الموجودة في معنى الفن وقيمته بحد ذاته (٣٢) .

٤

أفضل وأوضح مثل أعرفه عن الطريقة التي يفرض بها الالتزام بالواقعية أعباء لا تطاق على الكاتب أجده في السيرة الأدبية لجورج إيليوت . ومن المفيد هنا أن أستخلص بنظرة تخطيطية ما أعتبره نقطة الأزمة في سياق التقاليد الأدبية للواقعية التي كنت أتحدث عنها .

لقد حاولت المحاجة بأنه حتى تعريف « الواقعية » قد جرد تجريداً مصطنعاً من روايات تنطوي في ثناياها على عناصر تدميرها . فالواقعية البسيطة في الفن مستحيلة في النظر والعمل على السواء . ان النقد الحديث في حد ذاته تعبير عن فكرة منقحة عن الواقع وقائم على اقتراضات ميتافيزيقية مخالفة للافتراضات الأدبية ، وقد أطلعنا على الطريقة التي تدس بها الأداة نفسها بين الكاتب والموضوع ، وخاصة الطريقة التي

تبدع بها المخيلة الانسانية الواقع بدلاً من أن تعكسه ببساطة (٣٣) . ولكننا حتى بدون هذه المدركات الجديدة رأينا أن ديفو لم يكن واقعياً بحسب تعريفنا ، بل كان احتمالياً إن صحت التسمية (٣٤) ، وأن ريتشاردسون ألبس الرومانس لبوس خادمة من القرن الثامن عشر . وقد سخرت جين أوستن بعدهما من ترهات الروايات العاطفية في أيامها ، فتبنت أسلوباً وموضوعاً أكثر ملاءمة لامكاناتها الفنية : وما بدأ محاكاة ساخرة غدا موضوعاً وبنية . وحين نصل إلى الواقعية الواعية لذاتها عند جورج إيليوت نكون على شفا تحولات جديدة في المنهج الأدبي (٣٥).

فاذا تتبع المرء روايات جين أوستن من « دير نورثانجر » إلى « اقتاع » يستطيع أن يرى كيف تطورت واقعيتها كجزء من المحاكاة الساخرة في استجابتها للروايات الغوطية والعاطفية التي عرفتها . وقد تحدث سكوت عن الفرق بين نوع واقعيتها وواقعية ديفو وريتشاردسون . حين قامت الرواية على أيديهم « بأول ظهور لها ، كانت طفلاً شرعياً للرومانس، ومع أن أساليب التأليف ودورته العامة قد تغيرت كي تلائم العصر الحديث ، فقد ظل المؤلف مشدوداً » إلى الرومانس . ويقول سكوت عن أبطاله إنه على الرغم من أنه لم يكن يريدهم أبطالاً بالطريقة التقليدية ، فقد توقع منهم « أن يجتازوا المهالك براً وبحراً ، وأن يتحدروا في الفقر ، ويضنيهم الاغراء ، وأن يتعرضوا لتناوب البلاء والفرج » وكانت حياة البطل «مشهداً مقلقاً من المعاناة والانجاز » (٣٦) والواقعية الجديدة مختلفة لأن «في عصرنا المتمدن أمثلة قليلة يمكن رسمها بألوان قاتمة قوية تثير الدهشة والفزع »وعلى ذلك مارست الرواية الجديدة عند جين أوستن «فن النسخ عن

الطبيعة كما توجد فعلاً في الخطا العادية للحياة ، وتقدم إلى القاريء تمثيلاً صحيحاً وصاعقاً لما يدور حوله يومياً ، بدلاً من المشاهد البديعة لعالم خيالي » . ان التزام جين أوستن بالعادي ، ورفضها للمبالغات ، وتبنيها لنثر دقيق وهجائي لامع ، يلائم تماماً ادراكها الساخر للأدب والحياة كليهما ، إلا أن كل ذلك لم يتم من خلال تنظير واع ، كما أن فنها يخلو من الاحساس بالمسؤولية العميقة والمقدسة من الفنان ازاء الحقيقة.

حين اعتنقت جورج إيليوت هذا التقليد ظل بالإمكان أن نرى الكثير من السخرية وبعض الجذور في المحاكاة الساخرة ، الا أنها أضافت إلى التقليد ايماناً عميقاً بمسؤولية الفنان الخلقية بألا يقول سوى الحقيقة وأن يصور الواقع بكل خصوصيته . كان هدفها أن تجعل القراء يتقبلون ماقدر عليهم كبشر عاديين ضعفاء . فبعد أن تشبعت بالاحساس بالاكتشاف الفكري الذي ساد الدوائر الطليعية في أيامها ، صممت على أن تجعل فنها يتحدث بصدق أكثر مما التزم به الروائيون حتى الآن .

الفصل السابع عشر المباشر الشهير في « آدم بيديه » يبين أنها بذلت «أقصى جهودها لتعطي عرضاً أميناً للناس والاشياء كما ارتسموا في مرآة عقلها » . ومع أنها واعية لشرك المرآة (أي واعية لواقعة أن هذه أداة مشوهة) تمضي إلى القول : « لا ريب في أن المرآة مختلة ، فالخطوط الأساسية ستنحرف أحياناً ، فيشحب الانعكاس أو يتشوش ؛ إلا أنني أشعر بالتزامي بأن أخبركم بأقصى ما أستطيعه من الضبط بماهية هذا الانعكاس ، وكأنني أدلي بشهادتي تحت القسم » (٣٧) . لذلك بذلت جهدها لتبين أن بطلها آدم بيديه لم يكن مكتمل الفضيلة بل كان متكبراً متخشباً ، وأن النذل آرثر دونيثورن ، ليس نذلاً لكنه مضلل ومزهو

مع أنه رجل كريم وحسن النية ، وأن إروين رجل ظريف وكاهن ظريف على الرغم من شيء من الاسترخاء الروحي فيه .

ولكن في « الطاحون على الساقية » تبلغ جورج إيليوت نقطة يمكن أن تؤخذ من الناحية الرمزية على أنها أزمة الواقعية . فالسرد يفضي إلى وضع لا يمكن فيه بلوغ الحل المرضي الذي تسمح بها حدود واقعيتها المتبناة . مرة أخرى ، لدينا الوضع المركزي في الرواية الواقعية ، والتثقيف التدريجي لبطلة غارقة في الرومانتية بفكرة صحيحة عن طبيعة الواقع وفهم صحيح لدور الرغبة والتطلع الذاتيين في العالم الواقعي . إلا أن ماغي توليفر لا تستطيع أن تقبل بالحدود المتاحة لكاترين مورلاند أو إيما — أي بأن تتزوج في المجتمع وتخضع لقيوده . والحلول التي تجدها جورج إيليوت ميلودرامية وتراجعية . فلما كتبت « دانيال ديروندا » كانت قد تخلت عن حدود الواقعية بتخليها عن امكان العيش الهني في المجتمع كما تفهمه ، فجعلت بطلها يهاجر . .

فان بدا أن هذا التطور لايتسق مع آراء جورج ايليوت الأولى فانه متسق تماماً مع عناصر أخرى في التقليد الواقعي . فقدر رأينا ترولوب يجادل من قبل أن نرى أن الروائي الجيد يخلط دائماً الواقعية بما هو عاطفي . وفي وسعنا كذلك أن نرى أن تقليد الواقعية الانكليزية كان مرتبطاً بالايمان بمعنى تحقيق مرض للنفس ضمن حدود الواقع . غير أن هذا الايمان كان من جهة ، استمراراً لترات الرومانس الأدبي الذي يصر على قدرة البطل على قهر حدود المضمون الاجتماعي القسري. ونستطيع بمخاطرة المبالغة في التبسيط أن نقول ان التطورات الأخيرة في فن جورج ايليوت تبين انهيار الايمان في معنى العالم الواقعي ، وانهيار

الايمان في سيادة واقع يمكن التوثق منه بطريقة تجريبية . وأحدى المفارقات في تاريخ الرواية الواقعية هي أنها في جوهرها غدت شكلا هزلياً ؛ وذلك مع الابتعاد عن الاصرار على حلول بودنا لو نأخذها على أنها صادقة — حلول تمثلت في الموت ، المعاناة ، الاحباط ، ضياع الفرص ، وغياب المعنى . فهي تمثل حياة ملأى بالمعنى ، وتحل الصعوبات مهما كانت معقدة وخطرة بالتناغم الاسطوري التقليدي ، بالزواج ، ان زواج البطل أو البطلة من قرين كفء يغدو نوعاً من اعادة التوافق بين الفرد والمجتمع . ويختفي جزء من المفارقة حين ننظر الى الواقعية من خلال العرف الأدبي في الرومانس . ولكن في وسعنا أيضاً أن نرى أنه لايمكن استساغة الواقعية الا اذا كان بالامكان أن نفكر في العالم على أن له شكلا ومعنى . وبذلك يوحي اختفاء النهاية السعيدة باختفاء منهج الواقعية ذاتها . ان موت ماغي بين ذراعي أخيها يوحي بأن تكنيك الواقعية يخوض في مياه عاصفة .

واذن ، يمكن النظر الى « طاحون على الساقية » على أنها مفترق طرق في فن جورج إيلوت ، أجبرها على جعل الأشخاص مثاليين ، مثل رومولا ودانيال ديروندا بعده — كما أنها مفترق طرق أيضاً في تاريخ الواقعية الانكليزية . لقد غدا الواقع نوعاً من الرمال المتحركة ، ومن الطبيعي أن نبلغ بعد ذلك فناً يركز على الوعي الفردي والى تدفق التجربة بشكل غير مفهوم . فالمعنى لايمكن اضفاؤه الا عن طريق الوعي الفردي . ويتحلى تراث الرومانس في قدرة ذلك الوعي على خلق معنى وأنماط حيث لا يستطيع المراقبون العاديون أن يروا شيئاً من ذلك .

بذلك أراني مضطراً الى عود على بدء . فلم تكن الواقعية في أية

مرحلة من مراحل تاريخها الدائري الغريب متحررة من الضغط المركزي لكي تعطي التجربة شكلا ومعنى . ولا يجوز أن نرى العناصر غير الواقعية في الرواية الواقعية على أنها دلالة انحراف في سيطرة الكاتب على منهجه لأنها أساسية بالنسبة للطاقة التشكيلية في الرواية . والانتباه الى تلك العناصر في نقدنا يتيح لنا المزيد من فهم العناصر التشكيلية وتقييمها في كل رواية ، وفهم مايسميه غولدمان « معناها الموضوعي » . و « الموضوعي » هنا تعني شيئاً يشبه ما أشرت اليه على أنه ميتافيزيك ، وان كان يشمل أيضاً تلك المعاني التي تعكس بصورة حتمية ولاشعورية القيم والمواقف التي يتخذها مجتمع الكاتب . وعلى كل ففي وسعنا أن نرى في الواقعية أي شيء الا أنها سجل للواقع بلا واسطة مادامت تبلغ الينا مصفاة من خلال ادراكات منظمة ، وضغوط اجتماعية لا شعورية ، ولغة مثقلة بالأعراف . ويجب أن نتذكر في النهاية أن كل التخييل — حتى التخييل الواقعي — مجرد تخييل .

*

الملاحظات

١- دافيد لودج ، « الروائي على مفترق الطرق » (لندن ، ١٩٧١).

٢- لمناقشة التشويشات المحيطة بكلمة واقعية ، انظر اريك هلر « المغالطة الواقعية » (المستمع) (مايس ١٩٥٥) أعيد طبعها في كتاب جمعه جورج بيكر « وثائق عن الواقعية الأدبية » (برينسون ١٩٦٧) .

٣- يبدو أن الكلمة مأخوذة عن الفرنسية بعيد ١٨٥٠ . انظر ريتشارد ستانغ ، « نظرية الرواية في انكلترا ، ١٨٥٠ – ١٨٧٠ » (نيويورك ، ١٩٧٠) .

٤- آخر وأوضح الأمثلة شعبية من هذا الاتجاه رواية جون فاولز « عشيقة الليوتنانت الفرنسي » ، ولكن فاولز يستغل تقنيات الواقعية الفيكتورية في حين يرفض الأفكار الساذجة عن الواقعية ويصر بدلا منها على واقعية خيالية .

٥- ألان روب غرييه ، « نحو رواية جديدة » (باريس ، ١٩٥٥) .

٦ – انظر ليندا نوشلين ، « الواقعية » (١٩٧١) : « الفكرة الشائعة بأن الواقعية بلا أسلوب أو أن أسلوبها شفاف ، مجرد صورة زائفة أو صورة بالمرآة عن الواقع البصري – هذه الصورة عائق آخر عن فهمها كظاهرة تاريخية وأسلوبية . وهذا تبسيط ملخص ، لأن الواقعية لم تكن مرآة للواقع أكثر من أي أسلوب آخر . وصلتها من

حيث هي أسلوب بمعطيات الظواهر في مثل تعقيد وصعوبة صلات الرومانتية أو الباروك » .

٧- ارنست غومبريتش ، « الفن والايهام » (لندن، ١٩٦٠) : يعجز التلخيص عن ايراد المحاجة في هذا الكتاب اللامع . وعلى كل فبعض تصنيفاته مستوحى من جملة – مفتاح ، هي « الفن يتوالد من الفن وليس من الطبيعة » .

٨ – كتاب ليندا نوشلين « الواقعية » محاولة لتحديد مجادلة غومبريس باظهار أن الواقعية مع أنها تقليدية فهي تختلف عن بقية الاعراف في التزامها بالحقيقة التجريبية : « لم يتم الا في القرن التاسع عشر فقط أن توصلت الايديولوجيا المعاصرة الى مساواة الاعتقاد بالوقائع مع المضمون العام للاعتقاد ذاته ، وفي هذا يكمن الفرق الحاسم بين واقعية القرن التاسع عشر وكل ماسبقها » . (ص ٤٥) .

٩ – نوشلين ، (ص ١٤) .

١٠ – انظر لوسيان غولدمان ، « العلوم الانسانية والفلسفة » :

« كل بيان من عمل كاتبه ويعبر عن تفكيره وطريقته في الشعور ، لكن هذه الطرق في التفكير والشعور ليست كيانات مستقلة بالنسبة لأفعال الآخرين وسلوكهم . فهي لا توجد أو تفهم الا في حدود علاقاتها عبر الذوات مما يعطيها كامل مغزاها وغناها » ص ١٢٨ .

وانظر أيضاً هنري جيمس ، « فن التخييل » : « الرواية في أوسع تعريفاتها انطباع شخصي ومباشر عن الحياة » . وعلى كل فان غومبريتش يكتب : « لو كان الفن فقط مجرد تعبير عن رؤيا شخصية لما أمكن وجود تاريخ للفن » .

١١– حول النقطتين ٤آ و ٤ ب ، ساعدتني بشكل خاص مقالة فراي « الاسطورة والرواية والازاحة » في كتاب « حكايات الهوية » (نيويورك، ١٩٦٣) ، وعلي أنه اعترف بديني العميق للمناقشات الواردة فيها ، فقد أثارت كثيراً من التفكير في نفسي مؤخراً حول هذا الموضوع « ان فراي يجادل بأن « الكاتب الواقعي سرعان مايجد أن متطلبات الشكل الأدبي والمضمون المعقول يتضارب أحدها مع الآخر » . والمقالة كلها سبر ذكي للفرق بين المخيلة بوصفها طاقة مبدعة بناءة والمخيلة بوصفها قدرة على اعادة الانتاج : وبين « الاعتراف بالامانة والثقة ازاء التجربة » في الرواية ، و « التحقق من هوية التصميم بأكمله » . وبتعبير فراي ، الفن « لايتعامل مع العالم الذي يتأمل فيه الانسان بل مع العالم الذي يبدعه الانسان » (ص ٣١) . وحين « يحاكي الفن الطبيعة فانه يتمثل الطبيعة بأشكال بشرية » ، وهي نقطة لاتختلف عما أوردت . على أن فراي يفرق تفريقاً حاداً بين الأدب والحياة حين يفصل فصلا قاطعاً بين الموثوقية والتماسك .

١٢– يجب وضع توصيفات معقدة في هذا المقام لأن التطورات الأخيرة في الرواية رفضت عن وعي أو حاكت بسخرية تقاليد الروايات الواقعية العظمى في القرن التاسع عشر . واهتمامي الأول هنا ينصب على الروايات الكلاسيكية من ريتشاردسون الى لورنس ، وان كنت مستعداً للمحاجة بأن روايات كتاب من أمثال نابوكوف ، بارث ، بوتور ، روب غرييه ، تخضع لمثل هذا التأكيد .

١٣– فراي ، ص ٢٧ .

١٤– فراي ، ص ٢٧ .

١٥ـ شلدون ساكس ، « الرواية وشكل الاعتقاد » (شيكاغو ، ١٩٦٤) . ويناقش ساكس الطريقة التي يفرض بها النوع توجيهاته على البنية القصصية .

١٦ـ تميل الرواية الواقعية الانكليزية التقليدية الى الخروج بنفسها من هذا المأزق ، بحيث ترضي توقعات الجمهور المستثارة بشيء من العدالة الشعرية ، توزعها عادة مصادفات ملائمة . وكمظهر لرؤى الواقع المتغيرة ، يميل روائيون مختلفون اختلاف هاردي عن زولا ـ بالمصادفة أو بحسب تنميط واقعي مرحلي ـ الى جعل غياب العدالة الشعرية هو بالضبط المرتكز الجمالي لرواياتهم . فالواقع المنقح ينتج جمالية منقحة لها ترضياتها وحلولها المقلوبة . انظر كينيث غراهام في مناقشته لزولا بوصفه كاتب رومانس في كتابه « النقد الانكليزي للرواية ١٨٦٥ـ ١٩٠٠ » (لندن ، ١٩٦٥) . ص ٥٦ـ ٦١ .

١٧ـ « اضمحلال الكذب » طبعة إيلمان ، « الفنان ناقداً : كتابات أو سكار وايلد النقدية (نيويورك ، ١٩٦٨) ص ٢٩٠ .

١٨ـ إيلمان ، ص ٢٩٢ .

١٩ـ إيلمان ، ص ٣٠٥ .

٢٠ـ إيلمان ، ص ٣١٩ .

٢١ـ نوشلين ، ص ١٨ .

٢٢ـ لودج ، ص ٤ .

٢٣ـ ويليام هازليت ، « محاضرات عن كتاب انكلترا الهزليين» (١٨١٩) .

٢٤ـ روبنسون كروزر (نيويورك ، ١٩٦١) .

٢٥ـ في « سيرتي الذاتية » ، يقترح أنتوني ترولوب ، باسلوبه العلمي المتميز وطريقته المعقولة ، استمرار هذا التقليد الرومانتي

في الرواية : « بين الروائيين الانكليز هذه الايام ، وبين الروايات الانكليزية يوجد فاصل كبير . اذ توجد روايات عاطفية وروايات غير عاطفية . روائيون عاطفيون وروائيون غير عاطفيين ، قراء عاطفيون وقراء غير عاطفيين . الروائيون المعتبرون غير عاطفيين يسمون واقعيين بعامة . . . وكل هذا في رأيي غلط — غلط حاصل من عجز الفنان غير المكتمل عن أن يكون في الوقت ذاته واقعياً وعاطفياً . فالرواية الجيدة يجب أن تجمع العنصرية ، والعنصرين معاً في أرفع درجة » (١٨٨٣) .

٢٦— « روبنسون كروزو » ص ٩— ١٠ .

٢٧— والترسكوت ، « ويفرلي ، أو ، منذ ستين عاماً » ، المقدمة ص ٣٤ .

٢٨— انظر الكسندر ولسن ، « البطل في رواياتويفرلي » (١٩٦٣)، وجورج لو كاش ، « الرواية التاريخية » (١٩٦٢) .

٢٩— ويفرلي (٣٠ و ٣١) .

٣٢— من أجل مناقشة عامة لهذه العملية من زاوية السياق الاجتماعي والثقافي ، انظر مالكولم براد بري « السياق الاجتماعي للأدب الانكليزي» (نيويورك ، ١٩٧١) .

٣٣— استطاع الفيكتوريون أيضاً أن يعرفوا القوة التحريفية للأداة كما يبين اقتباسنا .

٣٤— انظر مراجعة سكوت لرواية إيما . المجلة الفصلية (١٨١٥ تشرين أول) .

٣٥— انظر مناقشة ستانغ للمثالية والواقعية .

٣٦— مراجعة ايما .

٣٧— آدم بيديه .

الواقعيـــة

في الرواية الانكلو ـ امريكية
الاسطورة الريفية

جون لوفبرو

إذا أخذت الرواية « الواقعية » على أنها تعني نوعاً من التخييل يتم حين يشترك الفنان وجمهوره في الافتراضات ذاتها ــ وهو تعريف اقترحته مؤخراً ــ(١) ، فسوف توجد بطبيعة الحال واقعيات مختلفة في أوقات مختلفة ومضمارات مختلفة . فقد تكون واقعية روايات تختلف اختلاف « قس ويكفيلد » عن « عناقيد الغضب» ، في حين أن عملاً لم يكن واقعياً في أيامه ، مثل « توم جونز » ، قد يبدو واقعياً لجمهور تال له افتراضات مختلفة . وغرضي الأصلي من اقتراح سلسلة من الواقعيات المرحلية أن أتجنب مشكلة تعريف « الواقعية »، وهي معضلة أعيت النقد من أيام الروائيين الفيكتوريين إلى « المحاكاة» لإريك أورباخ و « شعاب القرن » لهاري ليفين .

ويقدم جورج لوكاش صورة عن أحد مفهومين للواقعية، ربما كانا سائدين :

الانسان حيوان اجتماعي . هذا القول المأثور لأرسطو قابل للتطبيق على كل أدب واقعي عظيم . أخيل وفرتر ، أوديب وتوم جونز ،

أنتيغون وأنا كارنينا : وجودهم الفردي ، ووجودهم الكوني بحسب المصطلح الحديث لايتميز عن محيطهم الاجتماعي والتاريخي. ومغزاهم الانساني وخصوصية فرديتهم لا يمكن فصلها عن المضمار الذي تم ابتكارهم فيه (٢) .

وبما أن لوكاش لا يشير إلى أي شخص آخر يفكر في هذه السلبسلة من الشخصيات على أنها « أدب واقعي » ، فيظهر أن معياره الكافي هو أن هذه الاعمال تبدو حقيقية (أو « واقعية ») له فقط ؛ والعامل المشترك الذي يقترحه (الملاءمة الاجتماعية ، التاريخية) يعرفه فقط احساس لوكاش بالملاءمة أو « بالواقعية »(وهو معيار حق قام عليه أحياناً النقد المضموني ، كما نرى عند ماثيو أرنولد) .

المفهوم الثاني السائد « للواقعية» جسدته النظرية النقدية عند جورج بيكر (٣) ، ويحاول هذا المفهوم أن يحقق أقصى حد من الموضوعية بتجميع أكبر عدد ممكن من العناصر الوصفية ، ولكنها لا تبلغ أبداً درجة الشمول الكافي ؛ فاما أن تستبعد بعض التقنيات ، أو بعض أنواع المضمون التي تبدو بوضوح « واقعية »في سياق معين ، أو أنه في نهاية التحليل لا توجد مبادىء تعريفية :

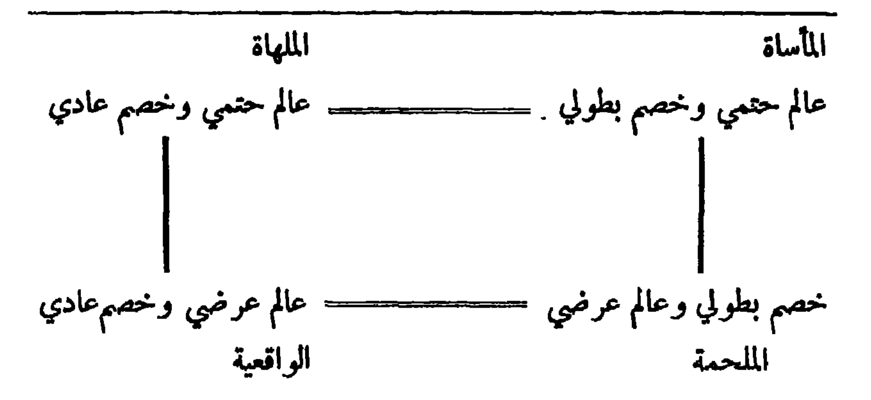
وكما اقترحت من ناحية أخرى ، إذا عرفت « الواقعية » بالمفهومات المسبقة عند الفنان والجمهور ، فقد يتساءل المرء إن كانت واقعيات معينة سوف تتعدد حتى لا يعود للمفهوم أية قيمة نقدية . فهل يمكن أن تتطابق واقعيات ذات مضمون وتوقيت كافيين ؟ وهل هي متمايزة كلياً ، أم توجد علاقات ذات معنى كما توجد تباينات بين واقعيات مختلفة ؟ سأحاول هنا وصف تطوير وتعديل واقعية خاصة محدودة

الأفق لكنها شاملة بما يكفي لتفيدنا في التحليل النقدي ، وأقصد العرف الواقعي كما تحقق في الرواية الانكليزية والامريكية .

ولئن وجدت أية واقعيات في أدب أوربا الغربية قبل القرن الثامن عشر ، فسوف يتوقع المرء باديء ذي بدء أن يجد خصائص معينة ماثلة منذ البداية . لقد اعترف بالملهاة والمأساة والملحمة منذ البداية ، ويمكن تعريفها جزئياً بأبطالها النموذجيين وصلتهم بالعالم الذي يقطنونه ؛ ولعله يمكن نسب الواقعية بالطريقة ذاتها إلى أصولها .

فالملهاة والمأساة مثلاً تشتركان في العالم التخييلي ذاته ، عالم حتمي لا يمكن للممثلين أن يغيروه ، فهم إما أن يتلاءموا معه (في الملهاة) أو أنه يدمرهم (في المأساة) ؛ وهذا هو السبب في أن الملهاة والمأساة كلاهما قدريتان ، وأن عواطف جاك في « كما تحب » تماثل في تلاؤمها قول « هاملت » (التأهب هو كل شيء) . ولكن من الواضح أن المأساة والملهاة أضداد — كل من في الملهاة جائر للتلاؤم ، أما البطل في المأساة فيتحدى شروط « عالمه » . فبطل المأساة ، البطل الذي يتحدى القدر ، يجد نظيره في الملحمة فقط — غير ان « عالم الملحمة » عالم زائل ، عالم احتمالات قد تغيرها افعال البطل ، بحيث أن طاقاته لا تدمر نفسها (كما في المأساة) بل بالأحرى تحقق نفسها .

لو أردت أن أضع تخطيطاً بسيطاً للعلاقة بين هذه الاعراف الثلاثة ، لوجدت أني بحاجة إلى عرف رابع لاتمام الدائرة . وبما أن العرف المفقود يشتمل على البطل العادي و « العالم » المرحلي (ويبدو أن معظم الأوربيين والامريكان يرون أنفسهم على هذه الشاكلة) فيلوح لي أن من المعقول تسمية هذا العرف بالواقعية :



هذا التخطيط بناء افتراضي للعلاقات بين الأعراف الادبية في أوربا الغربية ، وليس جدلاً حول الظهور المبكر للواقعية (ولعل الجمهور القديم لم يرد أن ينعكس « واقعه » في رواية) ، كما أنه (التخطيط) ليس تعريفاً كافياً (لأية) واقعية ، ولعله لن يستبعد مثلاً « واسيلاس » أو « بيتر بان » ، وعلى كل ، فلو أن كل الواقعيات الأوربية تفترض مسبقاً خصماً عادياً في عالم عرضي ، فيترتب على ذلك ان الحل الواقعي لا ينقل إلا احساساً ضئيلاً بالتغير ، لأن الرجل العادي (بخلاف البطل الملحمي) سيعجز عن استغلال الامكانات المتغيرة لعالمه التخييلي .

أظن أن الخصم العادي والعالم العرضي جانبان متلازمان للواقعية في الروايات الانكليزية والأمريكية . وهما ظاهران في ثلاث روايات سأناقشها ، وتتراوح من منتصف القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن العشرين ، كما أنهما قائمان في كل الامثلة التي أستطيع أن أتذكرها . ومن ناحية أخرى ثمة على الاقل جانبان من هذه الواقعية تغيرا كثيراً حتى في هذه المدة القصيرة. فالتوقعات المتغيرة تبهم غالباً المستمرات الاساسية التي تميز واقعية معينة ، لذلك من المهم التعرف اليها وتقرير ما إذا كانت نهائية أم لا .

إحدى الطرق التي تغيرت بها هذه الواقعية هي في المطالبة دائماً بالمزيد من جمع الجزئيات الخصوصية — وهذه ظاهرة لاحظها كثير من النقاد، ولعل هذا يعكس اقتناعاً متزايداً « بلا واقعية » الكليات أو « النماذج » ، هذه التجزيئية تزايدت خلال القرن التاسع عشر ، وربما بلغت أوجها في منتصف العشرين ، ثم مالت أخيراً إلى التقلص . وعلى كل فليس لهذه التقنية مغزى إلا في السرد الموسع . وقد تمت ممارسة التجزيئية في مشاهد مختصرة في كل الأدب ، وإن فقرات قصيرة من هومر أو تشوسر أو شكسبير في مثل خصوصية دريزر أو دوس باسوس أو همنغواي . وهذا يثير نقطة هامة أود أن أشدد عليها ، وهي أن « القصة القصيرة » لا تفيدنا إلا قليلاً عن الواقعيات. فالتجزيئية الخصوصية لا تمثل ظاهرة حديثة إلا حين تغدو تقنية وصفية في رواية طويلة . وأقول مرة أخرى ، ان تجميع الجزئيات لا يشكل معياراً كاياً لاية واقعية ، لكنه في الرواية الواقعية التي ندرسها تزايد عملياً من القرنين الثامن عشر إلى العشرين ، وبالمقابل يطرد التفصيل في الخصوصيات في الروايات المتلاحقة الثلاث التي سوف أناقشها .

الجانب المتغير الثاني من هذه الواقعية هو حذف الراوية . ففي المثلين الأولين اللذين سأناقشهما (من منتصف القرن الثامن عشر ومنتصف القرن التاسع عشر) نجد الراوي كاملاً ، في الرواية الثالثة والمتأخرة نجد الراوي مموهاً بدقة ولو أنه ليس غير محسوس . ولا ريب في أن هذا يعود إلى أنه ، حين فقد « النموذج واقعيته » غدا الراوي « المنمذج » غير واقعي أيضاً . وبزغ لهذه المسألة حلان : إما سرد ظاهر (بتدخل الكاتب ، أو بتعليق) يجري حذفه لخلق التأثير بموضوعية السرد (دوس

باسوس ، همنغواي) وإما أن ينقلب الراوية العام إلى فرد معين (مخصوص)كما نرى في « وجهة نظر » أو إلى سرد بضمير المتكلم (جيمس ، بارث — وأحدث الاساليب هيالسيرة الذاتية) . وهذه الفرضيات تعتمد على مقدمة تفترض أن الجمهور ، عملياً ، مخدوع ؛ ولو أن جونسون أشار من وقت طويل إلى أن المشاهد في المسرح مثلاً يعلم حق العلم أنه يتواطأ على الخداع أو يتغاضى عنه .

يثير مفهوم الجمهور المخدوع مسألة غريبة عامة في الواقعيات وهي إن كان من المحتمل بالفعل أن « يتطابق الجمهور معها . بطبيعة الحال ، كل منا قد« يتطابق » مع الروايات بحيث يضيع منا احساسنا « بالواقع » المعياري — ولكن هل هذه الروايات « واقعية » غالباً بمعيار أي كان ؟ كذلك قد « يتطابق » (أو يتلبس) المرء مع حلم يقظة يحقق رغبته ، ومع ذلك فلا يصفه أحد بأنه « واقعي » ، قد تكون المتعة في الواقعيات لا تأتي من التطابق (أو التلبس) بل من التعرف إلى مهارة الفنان في المحاكاة ، ومن اختبار أوهامه . حين يفكر القاريء « يالها من رواية واقعية » ربما لا يعبر عن التقمص الوجداني (كما تكون حاله مع ميلودراما شجية) . لا شك في أن الفنان وجمهوره انتهوا في السنوات الأخيرة إلى أن تدخل القصاص « غير واقعي » ؛ ومع ذلك فقد يتساءل المرء إن لم تكن الاستجابة إلى واقعية ناجحة تشمل معرفة غير معلنة بالتزييف الناجح للمخترع إن المرآة أكثر تمثيلاً ولا شخصية. من اللوحة ، ومع ذلك فالرسام الذي يخترع « المشابهة»يسلب من المرآة جمهورها .

بعد أن افترضت وجود عناصر ثابتة في الواقعية التي أناقشها ، هي

الخصم العادي و « عالم » متخيل عرضي ، وعناصر متحولة هي التشديد المطرد على الخصوصيات وكبح الراوية ، أود أن أشير إلى أن مايعطي الاستمرار الجوهري للواقعية الروائية الانكليزية والأمريكية هوالوجود الدائم للاسطورة الريفية كعرف ريفي . بطريقة أولية ، أعني بالعرف الريفي أسطورة الجماعة المنجبة في مضمار يكون فيه الانسان والناس ، والناس والطبيعة في تناغم جوهري ، حيث « النظام الطبيعي » هو « الواقع » ، أما المصطنع والسري فمرفوضان كلاهما . في معظم لمثل هذه الواقعية ، كل تدخل في « النظام الطبيعي » ، محدوداً كان أما واسعاً مقرراً أو غير مقرر ، يفيد — بالتعارض — في ترسيخ صحة « الطبيعي حقيقة » . وأرى أنه حين تغيب هذه الأسطورة نتردد في تسمية الرواية واقعية ، سواء أكانت لهنري جيمس أو فرجينيا وولف مثلاً ، مع تأكدنا من أن روايات د . ه . لورنس واقعية على الرغم من رمزيتها البارزة . إن التأكيد الريفي عند لورنس حاضر لكنه تقريباً غير موصوف. صحيح أنه في سياقات أخرى أقل تأكيداً ، من دريزر إلى همنغواي قد يكون غياب « النظام الطبيعي » مؤكداً تأكيداً هجائياً — غير أن مثل هذا الهجاء ذاته ينطوي على فرضية ريفية ، فالمتعالي والمصطنع مرفوضان . الطبيعة لابد أن تكون خيرة ، والانسان لا بد أن يكون طبيعياً . ولم تجر أية محاولة لتأكيد فرضيات أخرى ، وحين تقدم إحدى الروايات قيماً أخرى فان « واقعها » يغدو مثار تساؤل ، سواء أكان تملصاً من « الحياة » (جيمس ، وولف) أو شكلاً من أشكال التوهم (فيربانك ، نابوكوف) .

ومن الملائم هنا لغرضي أن نلقي نظرة سريعة على الريفي . قسم الريفي إلى عدة أنماط أقتصر منها على فصل واسع بين ما أسميه « الرعوي

الأركادي » كما في « أناشيد الرعاة Eclogues لفيرجيل ، وما أسميه « الزراعي الريفي » كما في الجورجيات . يعني الرعوي الأركادي بتحليل الحب ، ولا يقصد بمحيطه الريفي أن يمثل « النظام الطبيعي » . الرعوية الأكادية ، سواء في شعر سنازارو أو سيدني ، تبسيط مصقول الأسلوب حذفت منه تعقيدات حياة البلاط أو المدينة لكي يمكن تقديم سر الحب على أنقى وأمثل ما يكون . أما الزراعي الريفي فبالضد ، أصله يعود إلى التعاليم الزراعية ، فهو يعني أولاً بصلة الانسان بالطبيعة ، وبترتيب العمليات « الطبيعية » التي يمكن أن يهذبها الانسان ، وبالنظام المشاعي الكامن في طبيعة الانسان الزراعي والذي يمكنه من تحقيق التبادل مع البيئة« الطبيعية » التي يعيش فيها . خلال عصر النهضة امتزج أحياناً الزراعي والرعوي في العبرة المسيحية ، كما لدى سبنسر وميلتون — المسيح الراعي يقترح الأسلوب الزراعي ، المسيح المحب يقترح الأسلوب الرعوي الأركادي . لقد ظل التمييز الأساسي قائماً ويمكن التعرف إليه حتى في القرن التاسع عشر على الأقل .

للرعوي الريفي دلالات جعلت « حقيقته » مشكوكاً فيها عند الجمهور الانكليزي في القرن السابع عشر . فمحيطه وأوضاعه مصطنعة تماماً ، وقد كانت هذه الصفة ميزة له في عصر النهضة لأن الحب ، الفكرة المتعالية في العالم « الطبيعي » للمسيحية التقليدية ، لا يمكن أن يتحقق إلا بصورة « مصطنعة » . بعد اضمحلال عصر النهضة في انكلترا لم يعد حلول النماذج المثالية موثوقاً : التجسيد الشرعي للكنيسة في روما ، التجسيد السياسي للرب في الملك ، التجلي الطبيعي لنظام الله في نظام الكون ، قد تهدم على يدي الاصلاح الديني ، والكومنولث ، وعلم

الفلك الجديد . وبالتالي فان العرف الفني الذي كان يقدر لمثاليته المصطنعة غدا ، لما بعد عصر النهضة ، تمثيلاً للمجردات وللاواقعيات بدلاً من الحقائق النهائية — وغدت كلمة « مصطنع » صفة ازدرائية . إن الرعوية الأركادية التي تتميز بأنها « مصطنعة » بدت للانكليز في القرن الثامن عشر فارغة بل مخادعة ، وصارت هدفاً للهجاء الكاريكاتوري (٤) .

أما الزراعية الريفية فتؤكد بالضبط قيم شافتسبري (وروسو فيما بعد) التي تخلق بالتدريج « واقع » الجمهور الأنكلو أمريكي . وحين ترك « الواقع » المتعالي للكنيسة ، طرحت بدلاً منه كليات أخرى — العقل عند ديكارت (ولوك) ، الطبيعة عند شافتسبري (وروسو) . أما العقل الذي كان البديل الأول عند الانكليز في القرن الثامن عشر ، فقد أثبت ضعفه الشديد تجاه الهجمات العقلية من بيركلي أو هيوم أو كانت ، ولكن في القسم الثاني من ذاك القرن تجاوزت الطبيعة العقل — أي الغريزة والانفعال عند المخلوقات ، العملية التناغمية في البيئة ، والتبادل الفطري بينهما . خلال عصر النهضة ، حين كانت الطبيعة ذاتها انعكاساً ناقصاً للأصل الإلهي ، كانت الزراعية الريفية « صورة » للفكرة المتعالية وليست تمثيلاً دنيوياً . أما عند الرومانتيين فقد غدت الطبيعة « واقعاً » ولم يعودوا يثقون بالرعوية الريفية . وأظن أنه في حوالي ذلك الوقت لم تعد الزراعية الريفية تعرف بأنها ريفية أبداً ، وصارت عند الانكليز والأمريكان « واقعاً » وجودياً أساسياً .

إن الروائيين الانكليز في القرن الثامن عشر لم يتقبلوا أبداً كامل النزعة العقلية في العصر الأوغسطي ؛ وعلى كل فالواقع الريفي لم يتم تمثله على الفور . ففي « روبنسون كروزو » نجد جزءاً من جزيرة ديفو

يبدو « حديقة مزروعة » ، فيكون قاعدة لأكلة لحوم البشر من البدائيين ، مما يوحي أن الوحشية ليست أمراً غير طبيعي ؛ ومن المفارقة في « مول فلاندرز » أن أمريكا ، العالم الجديد للطبيعة ، ملأى بسجون انكلترا . وكان فيلدينغ يوصف بالخير ، لكنه كان يمثل الحيوان البشري بصورة هازلة كأنه يريد أن يدحض تلك الصفة ، كما أن أولى رواياته « جوزيف أندراوس » ضد الريفية ضمناً ؛ فبعد مقدمة مختصرة يهجو فيها المدينة حيث يدفع البطل بقسوة ليهيم على وجهه ، نتبين أن قسوة المدينة لا تعد شيئاً إزاء وحشية الريف حيث يسافر جوزيف عبر مشاهد من وحشية الريف حتى يصل إلى بلده ويقع كلياً تحت سلطة ليدي بوبي التي تحول طبيعتها الشرسة المشاهد الريفية إلى صراع من أجل البقاء . وقد هزيء سمولت بالحماسة ، وحتى ستيرن الذي أرضت نزعته الوجدانية الرومانتيين ، قدم الطبيعة في أوضح تجلياتها وقرن بطلته الريفية ماريا (المجنونة حباً) بعنزة (التعريض المعتاد عند ستيرن) بدلاً من الشاة التقليدية . ولكن مثل هذا الشك يتضاءل كلما تسللت الطبيعة إلى أواخر القرن الثامن عشر واحتلت مكان الحلول الإلهي المفقود .

وأظن أن الرواية الانكليزية ، إلى أن نشر غولد سميث روايته « قس ويكفيلد » (١٧٦٦) ، لم تلزم نفسها تماماً بواقعية الزراعي الريفي (ولعل غولد سميث قصد إلى سخرية خفيفة) . فقد أذاعت الرواية الريفية عرفاً قدر له في اعتقادي أن يصبح المذهب الواقعي في الروايات الانكليزية والأمريكية . ومع أن مصطلح « الواقعية » لم يكن دارجاً حين كتب غولد سميث ، يبدو لي أن القراء حتى في القرن التاسع عشر شعروا باطراد أن فرضياته تعكس احساسهم بالواقع (بطبيعة الحال

لم يساووا هذه الواقعية بالأسطورة الريفية ، لكنهم قبلوا بدلاً من ذلك المعيارالتمثيلي السائد في أيامهم) . ويرى بيرك أن ميزة « قس ويكفيلد » في عاطفتها (٥) — ولعل هذا معيار خلقي أو جمالي ، ولكن فورستر يكتب عن غوته أن « الرواية غدت عنده الواقع الأول في الحياة . . . وحين كان على حافة قبره أسر إلى صديق أنه في اللحظة الحاسمة من تطوره العقلي صاغت رواية «قس ويكفيلد ثقافته » (٦) ومن المؤكد أن السير والترسكوت فرز الصفات التي ستسمى فيما بعد « واقعية » — ويقول إن « قس ويكفيلد » : « صورة كاملة من نوعها يعز نظيرها. فهي مستقاة من الحياة العامة ، كما أنها مقابل قوي للشخصيات والحوادث الخارقة والمغالية . وإننا لنعود إليها المرة تلو المرة ، ونبارك ذاكرة الكاتب التي أجهدت نفسها لتصلح بيننا وبين الطبيعة البشرية » (٧) .

وأمانة غولد سميث للطبيعة موضوع تشديد متكرر في « حياة » (١٨٤٨) فورستر ، حيث توصف شعبية « قس ويكفيلد » بأنها «فوز للبساطة والحقيقة ، وعدم تخطي تواضع الطبيعة » : وفورستر يقول عن شخصيات غولد سميث إن « الطبيعة تسر بأن تحاكي نفسها » (٨) . وأخيراً، ففي ١٨٥٧ يقدم لويس رسالة توصية إلى بلاكوود بأولى روايات جورج إيليوت يقارن فيها « Amos Barton » — أولى رواياتها — برواية غولد سميث بعبارات تؤذن بادعائها أن موضوعها الوحيد هو « الواقعي » : « في تقديري أن مثل هذه الفكاهة والعاطفة والتقديم الحي والملاحظة الظريفة لم تعرض بهذا الأسلوب منذ « قس ويكفيلد»(٩) . منذ منتصف القرن التاسع عشر ، والتوقع العام للوصف التجزيئي وعدم الثقة بالرواية الذي يسرد اعترافاته جعلا روايات غولد سميث وجورج إيليوت بعده تبدو أقل واقعية ، لكن وجود « الطبيعة » أو غيابها استمرا

عند غولد سميث ليُحددا ما إذا كان سيجري الاعتراف بأن الرواية المعاصرة واقعية أم لا . وأود أن أناقش باختصار الخصائص التي جعلت من رواية « قس ويكفيلد » رواية شعبية .

بطل غولد سميث ، د . بريمروز ، رجل ريفي (« كاهن ، زوج ، رب أسرة » كما يشير الكاتب) ورجل عادي يمثل أسلوب حياته مجتمع الناس والطبيعة — « مضى العام في تسليات معنوية أو ريفية ، في زيارة جيراننا الأغنياء ، أو مواساة الفقراء » (الفصل الأول) . وسرعان ما تم تأسيس القيم الجوهرية . فرفضت المثالية المتعالية رفضاً ضمنياً — فالأغنية الشعبية « إدوين وأنجلينا » تبدأ بازدراء المسرات الدنيوية ، لكنها سرعان ما تصرف النظر عما هو رؤيوي وتؤكد ما هو طبيعي فتكشف تحت قناع الحاج حب الناسك الحقيقي وميله الطبيعي (وقف الغريب اللطيف يعترف لها بمحاسنها) (الفصل الثالث) . كما أدين التصنع (التصنع إما خداع أو وهم) لأنه يتعارض مع الطبيعة — فالمدينة مثلاً — وهي شكل من التصنع المدني — تتعارض مع الجماعة الانسانية الطبيعية . و د . بريمروز يقدر « الروابط الطبيعية التي تشد أواصر الأغنياء إلى الفقراء »ويثني على « المنزلة الوسط في الجنس البشري » فهي « الحافظ الحقيقي للحرية ، ويمكن أن تسمى الشعب » . ويصر على أن غريزة الاحسان والجماعة في الانسان كامنة في النظام الطبيعي — « ما يتحدث به العقل ، وما تمليه الطبيعة السمحة شيء واحد . إن المتوحشين الذين ترشدهم الطبيعة وحدها تقريباً شديدو الرأفة حيال بعضهم بعضاً » — كما أنه ينظر إلى الظلم الاجتماعي على أنه نتاج المدينة — « بين مواطني الجماعات المتمدنة تكون قوانين العقوبات التي في أيدي الأغنياء مسلطة على الفقراء » .

وأعتقد أن قيم « قس ويكفيلد » قد أصبحت عنصراً حاسماً في الواقعية الانكلوأمريكية . فغالباً ما تكرر مثل هذه الروايات خرافة غولد سميث : « النظام الطبيعي » تهدم بفعل « التصنع » ، إن أزمة اغتصاب جنسي يترتب عليها حكم بالسجن يمثل « المصطنع » ويطهر منه . ويتلو اطلاق سراح المجرم العودة إلى « الجماعة » ومعها . رواية « قس ويكفيلد » تبدأ بالبراءة الريفية . أما التصنيع ، وهو أساسي في أسرة القس ، فيشجعه اللطف الخداع بزيارة « السيدات » المدنيات (وهن في الواقع عاهرات) يحميهن ارهاف حساسية القاضي ثورنهيل ؛ أما الفساد الكامن في التجارة المركانتيلية (احتكار التجارة الدولية) (من حيث هي معارضة للزراعة « الطبيعية ») فيتبسط حين يتعرض للغش أحد أبناء القس في مساومة مع معرض مجاور ؛ فأفراد أسرة بريمروز جميعهم بانجذابهم إلى المصطنع ، يتقبلون لوحة رمزية تصور عائلتهم ، وأكبر بنات القس تستسلم للقاضي ثورنهيل في منتصف الرواية ؛ فيتمزق شمل الأسرة ويسجن القس، ولكن حتى في السجن ، يتجنب القس في مواعظه القيم المتعالية ، ويصور الموت على أنه احساس بدلاً من أن يصوره على أنه تحول ، مؤكداً أن « الطبيعة تعفي على سكرات الموت بانعدام الحساسية » ، كما أنه يتنبأ بجنة انسانية جداً . وفي النهاية ، يطلق سراح القس بفضل بورشل الذي لم يتطرق إليه الفساد ، ويلتئم شمل العائلة ، وتنتهي الرواية بمأدبة بيتية ريفية .

أما المثل الذي سأتخذه عن الواقعية في منتصف العصر الفيكتوري قبل أن يتم حذف الراوية ، فهو رواية « آدم بيايه » (١٨٥٩) التي تحتفظ فيها جورج إليوت بحكاية « القس » مع بعض التعديل. وحين

علقت الكاتبة على رواياتها كتبت ـ « إما أن يكون الفن واقعياً ومجسداً ، أو مثالياً وانتقائياً . كلاهما حسن وصحيح بطريقته ، لكن أقاصيصي من النوع الأول » ؛ كما أن بلاكوود أكد لها أن « آدم بيديه » « حقيقية جداً . فقد مكثت القصة كلها في ذهني وكأنها سلسلة من الحوادث في حيوات أناس أعرفهم » (١٠) . وما أتذكره من «قس ويكفيلد » يجعلني أظن أن إليوت قصدت في « آدم بيديه » أن تقترب من رواية غولد سميث ولو بصورة مبهمة ، فقد كتبت في رسالة إلى بلاكوود : « لا أود أكثر من أن يضعني الناس في ذاكرتهم جنباً إلى جنب مع غولد سميث » (١١) . ففي « آدم بيديه » ، كما في « قس ويكفيلد » ، يعود قاض محلي إلى جماعة ريفية ليغوي منها خادمة بسيطة. والمشاهد الشامخة فيها ، كما في سابقتها ، تجري في سجن ، عقوبة على الاغتصاب الجنسي. كما نجد في « قس ويكفيلد » أن اسم القاضي ثورنهيل ، في حين أن اسمه دونيثرن في « آدم بيديه » .

وعلى كل فالاشارة ، إن كانت مقصودة ، ساخرة إلى حد ما ، لأن « آدم بيديه » يصور على أنه « ريفي » حديث يمثل الطبيعة « الداروينية» الجديدة (١٢) ، (مع أن « الحتمية » تعدل بحرية الانسان في الاختيار ، كما في زواج آدم من دينا ، والعالم « العرضي » للواقعية يعاد التشديد عليه) . وتؤزم إليوت العواقب المؤلمة التي يتملص منها غولد سميث — فالفتاة الغوية ، بخلاف ابنة القس ، تحمل طفلاً غير شرعي وتنبذه، والجماعة الأولية لا يلتئم شملها ، فيجب خلق جماعة جديدة ، وتوحي فقرات من « آدم بيديه » باشارات متعمدة إلى رواية غولد سميث ، وكأنها تشترك في قضية « قس ويكفيلد » . فنجد مثلاً في رواية غولد

سميث أن موعظة د . بريمروز تستنكر حقيقة الألم البشري : « لماذا يجب أن يشعر الانسان بالألم على هذا النحو ، ولماذا تكون تعاستنا لازمة لإيجاد السكينة في الكون . . . هذه أسئلة لا يمكن لأحد أن يجيب عليها » . أما الراوية عند إليوت فعلى العكس من بريمروز ، يعزو البعث إلى تجربتنا للألم : « لنشكر الله أن الحزن يعيش فينا وكأنه قوة لا تفنى ، بل تغير شكلها فقط ، كما تفعل كل القوى ، فيمر من الألم إلى الحنان — هذه الكلمة المسكينة التي تتضمن أفضل ما لدينا من بصيرة وحب » . إن غولد سميث ، بخلاف الواقعيين بعده، يعتمد على تجربته في « القس » ويقدم مشاهد تعميمية « نموذجية » ؛ وقد أظهر غوردون هايت أن جورج إيليوت بالعكس ، أجهدت نفسها عند تحضير رواية « آدم بيديه » في جمع معطيات من أجل تراكم الجزئيات الخصوصية التي غدت جانباً تقدمياً من واقعيتنا (١٣) . ويتضح الفرق بين منهجي إليوت وغولد سميث في فقرتين اخريين توحيان بأنا تتعمد التلميح إليه . فكلا الكاتبين استطرد إلى فن الرسم ، حيث بدت إليوت مرة أخرى وكأنها تجادل سلفها . ففي « القس» يرفضَ د . بريمروز التشابه الفني لصالح الالهام : « وقد نفضل رسوم المدرسة الهولندية الصحيحة الأليفة على الرسوم المغلوطة للريشة الرومانية وان كانت سامية وحية » . على العكس ، يصر الراوية في « آدم بيديه » : « إنني أستمتع بكثير من من الرسوم الهولندية . .. وأعود دون انقباض من صور الملائكة الذين تحملهم السحب . والأنبياء والأبطال المحاربين ، إلى صورة امرأة عجوز تنحني فوق أصيص زهورها ، أو تأكل عشاءها وحيدة » .

ولئن عدلت جورج إيليوت في « آدم بيديه » التأكيدات التي وردت في « قس ويكفيلد » فذلك لتحافظ بشكل نهائي على القيم

الوجودية ذاتها ، ولكي تبعث « الواقع » الريفي ذاته تحت أوضاع مختلفة « فالطبيعة » لدى ايليوت أقسى منها لدى غولد سميث (الذي لم يكن عليه أن يعالج نظرية التطور) ولكن العملية الطبيعية مازالت خاضعة « للنظام » الاساسي الذي يتوجب على الانسان أن يتلبس به — توحي خاتمة « آدم بيديه » أن تقدم الانسان من خلال الألم سيعيد الحيوية الى الجماعة الانسانية « الطبيعية » . فلا الأعراف المصطنعة (فروسية آرثر) ولا « الحقيقة » الرؤيوية (التزامات دنيا الدينية) مقبولان . فمع أن ما قاسته هي لا يعوض وما ارتكبه آرثر لا يغتفر ، فان انكار الذات وارضاء الطبيعة يتحدان في زواج دينا من آدم وتخلق « عدن » مخصبة خلقاً رمزياً في لومشير الململة .

« صيحة لوط ٤٩) » (١٩٦٦) لتوماس بينشون ، وهي رواية واقعية قريبة جداً ، هي المثال الأخير . تبدو الرواية للوهلة الأولى وكأنها ستجمد التأكيدات الريفية ؛ أما التأثير الأخير فمجرد تشاؤم غير يائس . وعلى كل فان رواية بينشون تتكشف بصورة غير مباشرة عن القيم ذاتها، وعن الاحساس بالواقع ذاته الذي ميز الممثلين السابقين .

وقد يصح القول أن أمريكا الحديثة في لوط ٤٩ قفر مصنع ، ولكنها غير واقعية وكأنما كتبها غولد سميث أو جورج ايليوت . قد يصح القول ان الطبيعة والجماعة لا يمكن الحصول عليها عند بينشون، ولكن الواقع الوحيد الذي يستحق البحث عنه في كل الأحوال كامن في العودة الى الطبيعة وتحقيق الجماعة ، كما رأينا في « قس ويكفيلد » و « آدم بيديه » .

ان هجاء بينشون يعرض ويستنكر فقدان « الجماعة » الحديثة . والأسماء تدل على هذا العرض — سان نرسيسو ، أوديبا (البطلة) ،

البارانويدز ، مايك فلوبيان . الرومانس مرفوض (أوديبا مثل رابونذل في برج ذاتها . والتعالى غير واقعي ، تماماً مثل الكتابات الريفية الأولى ، لذلك فهو مكروه . واذا نظرنا الى سان نارسيسو من فوق وجدنا أنه يشبه دائرة مطبوعة . ويمكن التنبؤ بأن حياة المدينة والتصنع مدانان . وتتكرر الفكرة ذاتها في جمل مثل « المدينة الموبوءة » ، بينما يظهر على العكس لحن ريفي مواس في مركز الرواية في تعليق فاجع على نبيذ الهندباء الذي يستسلمه أحد الأشخاص في لوط ٤٩ « في الربيع ، حين تبدأ الهندباء بالتفتيح يختمر النبيذ » . وبما أن السياق لدى بنشون هجائي فقد تخلخل تعاقب الحكاية التقليدية . أما الأغواء الذي يقع في أول الرواية (حيث يضاجع أحدهم أوديبا في موتل) فلا معنى له بحكم الظروف ، اذ ليس ثمة « نظام طبيعي » حتى يقال انه انتهك ؛ والشرطة والسجن يتدخلان بأختصار قرب نهاية الرواية ، وكأن العرف الأول قد حذا اضطرارياً ، ولكن بما أن الجماعة لدى بنشون هي ذاتها سجن فليس لهذه الفكرة معنى . وعلى كل فثمة بديل رمزي للجماعة المفقودة في « لوط ٤٩ » — هو مجتمع سري مزيف ، تريسترو ، خدمة بريدية سرية ، نوع من الاتصال أو « الجماعة » يحدث عبر مستودعات كتب عليها « نفاية » (ولهذا مغزاه في هذا القفز الجماعي) ، والبطلة تلتزم بالتحقق من وجود التريستيرو . تبدأ الرواية باستحضار البحر والحنين اليه فيما تتجه الشخصيات الى ساحل كاليفورنيا الذي يمثل « الواقع الطبيعي » بالتقابل مع التصنع « المحيط الهادي الذي لا يمكن تصوره ، البحر الذي لا يتقبل أوراق الشجر من على الشاطيء ولا أقنية البلاليع ولا نزهات السواح المأبونين أثناء الصيد » . وفي النهاية تكون الأرض هي الطبيعة حتى في أمريكا حيث تأسى البطلة وتبحث عن « الجماعة » ،

تستغني « صيحة لوط ٤٩» عن الراوية الموجودة في الروايات الأولى والتفاصيل تتدفق بغزارة على الصفحات ، ويقدم بينشون « الواقع » الناتج عن التمثل الوجودي للنزعة الريفية في القرن الثامن عشر . وفي حين يؤكد الهجاء فيها غياب « النظام الطبيعي » ويقدم أملا طفيفاً للانسان ، لانجده يبحث عن بديل للواقع : يجب أن توجد « جماعة طبيعية » فان لم توجد فلا يوجد شيء (« فاما أن يكون تريسترو من نوع ما وراء المظاهر . . . أو تكون أمريكا فقط ») . ولما كانت المحاجة الراهنة تفترض مقدماً أن « الواقعية » اتجاه جماعي ، فان تصنيف رواية ما على أنها واقعية يتطلب استفتاء القراء ؛ والامثلة التي قدمتها هنا اخترتها على أساس أنها تمثل آراء سريعة ، وللقاريء أن يستبدلها بما يروق له . ان استمرار « الواقع » الريفي في الرواية الانكلو أمريكية تمليه ملاحظة أن العنصر الريفي حين يقترب بتقنيات السردالمعاصرة ، فاننا نصف الأثر على الفور بأنه واقعي ، أما حين تغيب الفرضية الريفية (كما عند نابوكوف مثلا (فان التقنيات نفسها لاتحوز الاعتراف عليها بأنها واقعية .

ولعل ثلاث روايات لاتكفي لاقامة الحجة ، ولكن بما أن هذه المناقشة أول محاولة لوصف واقعية معينة فلن تكون كاملة في أحسن الأحوال ، واذا تم قبول المبدأ فقد تحتاج الى صقل وتكبير . وقد تعين جهود أخرى على تحليل واقعيات مجددة لهذه في سبيل تحليل افتراضات ثقافية لم يتفحصها أحد من قبل أو يعترف عليها . وفي الوقت ذاته فان العديدمن الواقعيات قد تكشف عن تبادلات تعيانا تأكيد أو تعريف التعميمات النقدية المفيدة . فاذا أمكن فصل نظرية الفن الواقعي عن مشكلة الواقع ، بتطوير مثل هذه التعميمات من تحليل واقعياتمخصصة ، فقد تغدو جهودنا النقدية المقبلة أقل اجهاداً واحباطاً .

الملاحظات

١ — «إعادة تعريف الواقعية الأدبية» مجلة «فكر» (خريف ١٩٧٠).

٢ — جورج لوكاش، «الواقعية في عصرنا».

٣ — جورج بيكر «مقدمة» لكتاب «وثائق الواقعية الأدبية الحديثة» (١٩٦٣)

٤ — انظر كتابي «ثاكري وشكل الرواية» (برينستون ١٩٦٤).

٥ — رالف واردل، «أوليفر غولد سميث» (١٩٥٧).

٦ — جون فورستر، «حياة أوليفر غولد سميث ومغامراته» (لندن، ١٨٤٨).

٧ — يوان ويليامز، «آراء سير ولتر سكوت في الرواية والروائيين (لندن، ١٩٤٨)

٨ — فورستر (المرجع السابق)

٩ — «رسائل جورج إيليوت» (١٩٥٤)

١٠ — غوردون هايت، «جورج إيليوت» (١٩٦٨)

١١ — «رسائل»..

١٢ — نوبفلامخار، «المذهب الانساني الديني في الرواية الفيكتورية».

١٣ — «جورج إيليوت».

البحث عن كيلرمان
أو الرواية وواقع الحيـاة

مارفين مودريك

في رواية « المسخ » (١) مشهد مبكر هازل ومؤس . فقد استيقظ غريغور سامسا ذات صباح ليجد أنه « قد تحول في سريره إلى حشرة ضخمة » ، فيحاول أن يأخذ الحادثة بعقله (لا ريب في أن المسألة مسألة أعصاب) ، ويحاول أن يجعل لنفسه مخرجاً منها أو حولها ، ويحاول أن يصرف تفكيره عنها بأن يستذكر حياته العقيمة ، لكن حالته تلح عليه (« فلم تكن حلماً ») ؛ إنه بطبيعة الحال لن يخرج عن غرفته ولن يدع أحداً يدخل ؛ يجزع أبواه وأخته لأنه قد يتأخر عن عمله ، يأتي رئيس المحاسبين ليحقق في تباطؤه ؛ ومع ذلك يؤخرهم ، محاولاً بصوته المتغير أن يسترضيهم ويطمئنهم (ولكن « الرئيس يقول ، ليس هذا صوتاً بشرياً ») ؛ وأخيراً يدفع بحجمه غير المألوف إلى وسط الغرفة حيث ينتظرون ، مقدماً لهم شكل المعضلة وحجمها :

. . . سمع رئيس المحاسبين يصرخ « أوه » — فترددت في سمعه كعصف الريح— وصار في وسعه الآن أن يرى الرجل ، واقفاً قرب الباب كما كان، يرد يده على فمه المشدود ويتراجع ببطء كأن قوة غير منظورة تواصل دفعه . . .

ويعرف غريغور أن الأوان قد آن وإلاّ فاتت الفرصة :

« . . . الى أين تمضي ، سيدي ، الى المكتب ؟ هل لك أن تشرح شرحاً صادقاً كل ماترى ؟ قد يعجز المرء الى حين ، ولكن هذه هي اللحظة المناسبة لأن تذكر خدماتي السابقة ، وتضع في ذهنك لما بعد ، أن المرء حين يستعيد قواه سوف يشتغل بكل جد وتركيز . فأنا التزم مخلصاً بخدمة الرئيس ، وأنت تعلم ذلك علم اليقين . أضف الى ذلك أن علي أن أعيل والدي وأختي . أنا في مصاب اليم ، لكنني سوف أعاني . . . .

إلا أنه يخفق في احداث التأثير المطلوب :

« . . . مولاي ، مولاي ، لا تمض دون كلمة تظهر أنك تراني مصيباً الى حد ما على الأقل » !

لكن رئيس المحاسبين انسحب حين لفظ غريغور أولى كلماته ، واكتفى بأن رمقه فاغر الفم من طرف كتفه . وفيما كان غريغور يتكلم لم يمكث ولا لحظة واحدة بل انسل نحو الباب ، دون أن يرفع عينيه عن غريغور أو يطرف له جفن ، كأنه كان يطيع هاجساً خفياً يأمره بأن يغادر الغرفة . لقد بلغ البهو ، في حين أن العجلة التي خطا بها آخر خطوة خارج غرفة الجلوس تجعل المرء يظن أنه أحرق أخمص قدميه . وما إن بلغ البهو حتى بسط يده اليمنى أمامه نحو رف الدرج ، وكأن قوة خارقة تنتظره هناك لتتلقاه .

أدرك غريغور أنه لايجوز بأي حال أن يسمح لرئيس المحاسبين بالمضي وهو في تلك الحالة الذهنية إذا أراد لمركزه في المؤسسة ألا يتعرض لأبلغ الخسران . . .

لذلك يقوم غريغور بحركة حاسمة ، تجمد أمه المشدوهة بوعاء القهوة المقلوب :

. . غاب رئيس المحاسبين برهة عن ذهن غريغور ، ولم يجد بدآً بدلا من ذلك أن يطبق فكيه لمرأى القهوة تسيل . مما جعل أمه تزعق مرة ثانية ، وتفر من المائدة لتسقط في ذراعي أبيه الذي أسرع الى الامساك بها . على أن غريغور ليس لديه الآن وقت يصرفه الى أبويه ، فقد بلغ رئيس المحاسبة الدرج ، وكان يلقي نظرة أخيرة وذقنه تلامس الدرابزين . فقفز غريغور ليسأل أن بامكانه الامساك به ، ولا بد أن رئيس المحاسبة قد حزر قصده ، لأنه انحدر متخطياً عدة درجات ثم اختفى ؛ وكان مايزال يصرخ « آخ» فيردد حيز الدرج أصداءها .

لم يبق أمام والد غريغور ، الذي كان يصيح « شوه » مثل بربري ، سوى أن يدفع به إلى غرفته ويغلق الباب وراءه .

إن مصطلحات مثل « المجاز » ، « الرمز » ، « الغموض » ستحمل ناقد كافكا خلال المشهد ، لكنها لن تعطيه الاحساس به . يقول كافكا «لم يكن حلماً » ، فيحذرنا تحذيراً لبقاً لكي ننتبه . فغريغور ليس حشرة مجازية ضخمة تعاني مشكلات . ورئيس المحاسبين رجل مروع . الحوار بينهما ، وان كان مضحكاً ودون عمق ، يقابل قوة تقاوم موضوعاً متحركاً ، ولا تعلمنا شيئاً سوى كيف نسلك في الطوارىء .

أضف إلى ذلك أن رئيس المحاسبين مشغول بأكثر مما تسمح له وظيفته . ويقوم بما يشبه روتيناً هازلاً ، كرجل صارم ضار مسؤولاً في ظروف غير معروفة . وبؤرة الهزل هنا ليست غريغور بل رئيس المحاسبة . فخلال مشهد مصيبة غريغور يتضاءل الرئيس مذعوراً ،

فيما يضخم كافكا المشهد المبتكر . ويمكن للمشهد أن يكون جد مختلف ، أكثر احكاماً ، بصورة يشد معها غريغور والعقدة ، لو لم يركز على انشداه رئيس المحاسبة وعدم تصديقه لما ترى عيناه ، حين يحدق ويحدق ، ثم يتراجع ببطء شديد إلى النقطة التي يستطيع منها أن ينجو بنفسه وينحدر فوق الدرج إلى الخارج ، حيث الحرية . ولو لم يبتهج كافكا بمنظر رئيس المحاسبة لكان لهذا شأن آخر . فكيف سيكون رد فعل العالم ، وليس أسرة غريغور فقط ، على ماحل به ؟ في وسع رئيس المحاسبة أن يخبرنا . وهو في الواقع يظهرنا في ذلك اظهاراً موفقاً بحيث يغدو أقل لفتاً للانتباه مما هو عليه : إذ لايعسينا معنى بل حضوراً .

موضوع كافكا هو الحياة التي تنبجس كالفطر فهو يبحث عنها كل حين لا يجد نفسه مستسلماً للقنوط . لدينا هنا بينتان من يومياته (٢). ففي مطلع ١٩١١ — و « المسخ » كتبت سنة ١٩١٣ — وصف الأرض الصابة التي سيقطع منها قصته ، دون أن يدري ما هي :

١٩ شباط . حين أردت النهوض من السرير هذا الصباح تراخيت والسبب بسيط . أنا مجهد تماماً . ليس من عملي المكتبي بل من عملي الآخر. فنصيب المكتب من عملي بسيط إلى حد أنه لو لم يكن علي الذهاب إليه ، لانصرفت إلى عملي دون أن أضطر إلى إضاعة ست ساعات في المكتب كل يوم تعذبني إلى درجة لا يمكن تخيلها ، وخاصة في يومي الجمعة والسبت حين أكون مشغولاً بأموري الخاصة . وفي التحليل الأخير ، أعرف أن ما أقوله مجرد كلام ، فالغلط غلطي وللمكتب كل الحق في فرض أكثر ما يمكنه من المطالب المحددة والمعقولة علي . ولكن فيما يتعلق بي خاصة ، أجد الحياة المزدوجة بغيضة إلي وإن لم يكن لي مهرب منها غير الجنون .

وفي المقطع الآخر من اليوميات ، نجد أن التجلي الذي يبحث عنه كافكا يتضح تقريباً في الظروف العرضية التي يستطيع أن يكتشفها ويصفها فوراً :

٢٧ تشرين الثاني ، ١٩١٠ ، برنارد كيلرمان قرأ بصوت عال . وابتدأ « أشياء غير منشور ، بقلمي » . من الواضح أنه لطيف ، رمادي الشعر ، حليق الذقن ، حاد الأنف ، يتدلى اللحم من عظام وجنتيه ويتدفق في موجة . وكاتب وسطي له مقاطع حسنة (يخرج رجل إلى الدهليز ، يسعل وينظر حوله إن كان ثمة أحد) . وهو رجل نزية يريد أن يقرأ ما وعد به ، لكن المستمعين لا يدعونه يفعل ، للذعر الذي أثار ، في قصته الأولى عن مستشفى الاختلالات العقلية ، ولطريقته المضجرة في القراءة ، فظل الناس يغادرون القاعة واحداً إثر واحد على الرغم من التشويق الرخيص في القصة ، فكأنهم ينصرفون بحماسة إلى قاريء يقرأ في غرفة أخرى . وحين شرب قليلاً من الماء المعدني بعد الثلث الأول من القصة ، غادره جمع غفير . ذعر وقال « القصة انتهت تقريباً » ، وكان يكذب .

حين انتهى وقف من تبقى ، وحدث تصفيق بدا وكأن شخصاً ظل جالساً بين الجمهور الواقف وراح يصفق وحده . غير أن كيلرمان ظل راغباً في أن يقرأ قصة أخرى ، وربما عدة قصص . ولم يكن في وسعه ازاء الجمهور الراحل سوى أن يقف فاغر الفم . أخيراً ، وبعد أن استشار الموجودين ، قال « مازال بودي أن أقرأ حكاية صغيرة تستغرق فقط خمس عشرة دقيقة . وسأتوقف الآن خمس دقائق » . فمكث العديدون ، بينما راح يقرأ فقرات من حكاية تسوغ لأي شخص أن يفر من أقصى ركن في البهو متخطياً المستمتعين في المنتصف .

هذه أمور تحدث ، وليس في وسع أحد دفعها . ورئيس المحاسبة الذي كان ذاهلاً عن نفسه (وليس حوله أحد يرجع إليه ، ولا منجى في أي مكان) ، يتخذ عفوياً موقف المصلي : « بسط يده اليمنى أمامه نحو رف الدرج ، وكأن قوة خارقة تنتظره هناك لتتلقاه » . أما كيلرمان المذعور والذي لم يستطع أن يسيطر على نفسه ، فقد مارس ارادته ضد جمهور اختفى في انفجارات طاقة باردة . هذه أمور مباشرة وواضحة . فرئيس المحاسبة وكيلرمان حقيقيان كالفطر ، فهما لا يقومان مقام أي شيء آخر لأنهما على الدوام يمثلان نفسيهما فقط ، كما أنهما أيضاً أكثف من أن يتبددا (٣) . فمنذ أن لاحظهما كافكا ربطتهما الظروف بهويتهما ، ووجهتهما إلى انجاز شيء لم تكن الظروف ازاءه إلا مجرد آلة ضرورية (وهذه الظروف هي القصة ، العقدة ، الوضع ، الخلق ، الفكرة) .

إن رئيس المحاسبة وكيلرمان مثلان موسعان ونقيان للحياة قيد الكتابة . فليس من السهل دائماً تحقيق الحياة في الكتابة ، فقد تتبدد فوق صفحات عن الحادث والعرضي ، وقد تمر في جملة أو في انقلاب مفهوم للحوادث بينما يكون انتباه القاريء مشتتاً ، وقد تضيع بسرعة أو تذوب في الآلة ؛ ولكن قاريء الرواية لا يجد بداً من البحث عنها لأن الأول لم يترك للآخر شيئاً ، فالقاريء حين يبحث عن كيلرمان لا يستخدم اجراء نقدياً ، بل يكشف عن صفة انسانية ، لعلها القدرة على المصاحبة . كما أن هذه الصفة لا تحرف لصالح كاتب مزاجي مثل كافكا الذي أثني عليه غالباً لقدرته على انتاج الامور الغامضة والاشفاق على النفس ، وبهما فقط كان قادراً على ازاحة (فارْسٌ) يشبه أسلوب موزارت في صفحاته الأولى من « المسخ » . ولا يستثير هذه الصفة ويعظمها شيء كروايات ترولوب .

فقد عانى النقاد كثيراً من ترولوب . فهو لا يجلس ساكناً أمام الرسام (فيبدو أحياناً زميلاً صغيراً لجين أوستن ، وأحياناً في مثل عناد ثاكري وهزاله ، وأحياناً يتجلى في سيكار جورج إيليوت) ، ومن الجلي أنه كاتب ، كاتب ذكي موهوب يستحق الاعتبار ؛ وبما أنه نشر أكثر من خمسين كتاباً فلا بد أنه أحسن وأساء ، بحيث يضطر حتى النقاد إلى قراءة عدد منها قبل المجازفة بوضع الفواصل بينها .

ومع ذلك فترولوب كاتب منطقي إلى حد مذهل ، أعطى المشتركين في المكتبة الفيكتورية قيمة ما دفعوا من نقود في كل حلقة من مسلسلاته. والسر في ترولوب حسب ما كشفه في « السيرة الذاتية » (بعد موته !) ، أنه نجح في هدفه الجاد بتحويل كتابة الرواية إلى مهنة شريفة ومجزية ثمن الساعات والكلمات التي ينفقها كل يوم :

كتبت كل كلمة من « ليدي آن » في البحر خلال شهرين استغرقتهما رحلتنا ، وكنت أشتغل يوماً بعد يوم — ما خلا يوماً واحداً مرضت فيه — لمدة ثمانية أسابيع ، بمعدل ٦٦ صفحة مخطوطة كل أسبوع ، تحتوي كل صفحة منها على ٢٠ كلمة . وقد حسبت كل كلمة . فقد رأيت كتاباً يعود إلى صاحبه بنواقص كثيرة تحتاج إلى اتمام . وربما احتيج إلى اثنتين وثلاثين صفحة لم يستطع الطباعون بكل مهارتهم أن يعطوا المادة فيها إلى أكثر من ثمان أو تسع وعشرين . ولا بد أن تلافي النقص عمل مضجر . أحياناً يسخرون مني لعنايتي بتفاصيل عملي ، ولكني نجوت بهذه الوسائل من متاعب كثيرة ، وانقذت منها من يعملون معي من محررين وطباعين وناشرين (٤) .

(بهذه المناسبة ، رواية « ليدي آن » مقنعة ومتماسكة (. لقد اكتشف ترولوب ، عملياً ، كيف يؤدي عمله بأقصى الكفاءة كما

لو أن الفقر المدقع ألجأه إلى النسخ ليل نهار في غرفة على سطح المنزل مكتفياً بالماء والخبز . وكان بمزاجه وموهبته روائياً رحالاً دون أن يعني هذا أنه روائي سيء . كما أن رواياته نماذج فورية غير خداعة ، مكائدها قابلة للتصديق ، فيها زخم وتشويق ، ومعرفة واسعة بالعلاقات الاجتماعية والشخصية ، وهو يحسن التخلص إلى حلول مرضية . ليس له موهبة في مشاهد الذروة أو المشاهد المطولة ، وقد يكرر أو يلخص بدلاً من أن يؤزم ، وهو لايرسم الشخصيات الريفية أو المنحطة رسماً حسناً ، وغالباً ما يصنعهم بطول غير معتدل ؛ وحين يستبد به القلق من تذكر القاريء لحلقات سابقة يميل إلى الاسهاب أو التكرار (كما أنه حتى عند صانع ليس له مثيل ، فان عملية املاء ثلاث روايات في السنة ستكون على الاقل متعبة إن لم تكن « مضجرة جداً ») على أن عيوبه واضحة في رواية « الطريقة التي نعيش بها الآن » التي تعتبر رائعته ، وضوحها في الروايات المتوسطة أو الرديئة وهذه تظهر فيها مهارته كما تظهر في الرواية المذكورة .

ألمع روايات ترولوب الاستثنائية « أبراج بارشستر » ، فهي ملهاة السلوك الوحيدة في العصر الفيكتوري التي يمكن أن تذكر مع « إيما » أو « الكبرياء والهوى » . لقد افسح ترولوب مرة واحدة لشخصياته المجال لفعالية وكلام غير مراقبين ، فبدأت دعواها ضدنا وضد إحداها للأخرى (وبالمقارنة ، نجد أن رواية « الطريقة التي نعيش بها الآن » ناضجة ومتحفزة) . وأكثر الدعاوى جرأة هي دعوى السنيورة نيروني في أنها غامضة — ولعلها في داخلها شلاء — وفي الوقت ذاته جميلة ماهرة ، جذابة ومحصنة ، فكأنها شبح مضحك ومشؤوم لارادة لا تكبح وهي تندفع كالريح في ردهة استقبال مسز برودي :

وأخيراً اندفعت عربة إلى القاعة تسير بطريقة مختلفة عن كل العربات التي أقبلت ذلك المساء.حلت ضجة كاملة.وعرف الدكتور الذي كان يقف في غرفةالاستقبال أن ابنته قادمة ، فابتعد إلى أقصى ركن لا يمكنه من رؤية دخولها . نصبت مسز برودي قامتها وخامرها شعور بأن أمراً هاماً بات في متناول يدها .

وما إن وصلت السنيورة حتى أسرع مستر سلوب إلى القاعة يساعدها :

وعلى كل فقد رمي أرضاً وداسته تقريباً الحاشية التي كان يحاورها على درج الردهة . وقد ساعدهم حين حاولوا أن يرفعوه ثم تبعهم صاعداً على الدرج . أما السنيورةفقد حمل رأسها أولاً ، تعهد ذلك أخوها وخادم ايطالي اعتاد هذا العمل ، أما قدماها ففي عهدة وصيف السيدة ووصيفتها ؛ وقد تبعتهم شارلوت ستانهوب لترى أن كل شيء يتم بلباقة وظرف بهذا الأسلوب صعدوا هوناً إلى ردهة الاستقبال ، وقد أفسح لهم الجمهور ممراً عريضاً ، فيما استلقت السنيورة على أريكتها مطمئنة.وقد أرسلت أمامها خادماً يستعلم إن كانت الردهة إلى اليمين أم إلى اليسار لأن ذلك يستوجب لباساً خاصاً بكل غرفة ، وكذلك أيضاً فيما يتعلق بالأساور .

بعد ذلك يجلس ترولوب قرب السيدة ويصف إعجابه بها في فقرة كاملة :

وكانت ملابسها غاية في الملاءمة . كانت مخملاً أبيض ، دون أية زينة سوى تخريمات غزيرة بيضاء مرصعة باللآلىء حول الصدر والكفين. وقد عصبت جبينها بعصابة من المخمل الأحمر ، يشع في وسطها كيوبيد

بجناحين من اللازورد وخدين قرمزيين . وكانت تضع في اليد التي تقتضي جلستها أن تعرضها ثلاث أساور بديعة في كل منها حجارة كريمة مختلفة. كان يمتد تحتها ، وفوق الوسادة شرشف حريري وردي يغطي قدميها . كانت بملابسها ومظهرها فائقة الجمال وبادية السكون ، يتألق ثوبها ويشع باللون تحته ، أما رأسها الجميل فكانت تحدق منه عينان براقتان ، بحيث يستحيل على أي رجل أو امرأة أن يفعل شيئاً سوى إدامة النظر إليها.

هذه الأفعى المتوثبة ، لاميا (مصاص دماء له رأس امرأة وصدرها بجسم أفعى) . هذه الأنثى القاتلة ، هذه الأنثى البديعة التي تدوس مع وصيفاتها « بلباقة وظرف » كل ما يعترض سبيلها ، وكأنها في حضورها غير الموعود تبرز في رعشة كهربية مثل فينوس بين البرابرة — هذه المرأة أكثر من ند لتلك الغرغونة (امرأة شعرها أفاع ، يتحجر من ينظر إليها) المسز برودي التي لا تحجم في شكها بالمستر برودي عن اثارة الشيطان لتشرح جاذبية السنيورة :

« . . . أو تظن أنني لم أسمع عن ركوعك مراراً على قدمي تلك المخلوقة — إن كانت لها أقدام — وتمرغك الدائم على يديها ؟ . . »

لم يكتب ترولوب أبداً بمثل هذه الجودة ، حتى ولا في مقاطع أخرى من « أبراج بارشستر » (ولو أن برتي ستانهوب ، شقيق السنيورة ، يماثلها في الطغيان باستهتاره بالأسقف في حفلة الاستقبال ذاتها) ، بل إن ترولوب لم يكتب بمثل هذه الجودة عن السنيورة نفسها ، حيث لا يستطيع في هذه البيئة الفيكتورية الريفية أن يجد لها سوى وظيفة عاطفية في العقدة .

والعادة أن يكون ترولوب أشد حذقاً من أن تغريه ظاهرة عابرة تهدد بأن تتجاوز متطلبات عقدته . ولو لم يكن رجلاً عاطفياً أيضا لما وجدنا مانقوله عن معظم أعماله.فهو يفخربنفسه لكونه محترفاً صناعاً يهفو إلى ملاءمة الكلام لمقتضى الحال ، إلا أنه رجل عاطفي : فهو يرى أن عمله يقتضي منه المحافظة على الأشياء تحت سيطرته ، وان كان يبدأ بعلة تجعل لديه أشياء كثيرة يتحكم بها . وبعض المتعة من قراءته تأتي في البحث عن أمور خارجة عن الملاءمة ، ومشاعر تفلت من قبضته ، فتفاجيء . فمثلاً ، إنه الروائي الفيكتوري الوحيد الذي يعطي الانطباع بأن الرجال والنساء يتلامسون أحياناً لأغراض ليست أرضية ولا جهنمية بل لأنهم ببساطة يحبون ذلك . وعلى كل فالروائي الفيكتوري ليس في في وضع يوفر له فرصة الاستفادة من هذه الومضة التي لانشعر بها إلا من خلال كياسة ترولوب الشهيرة مع شخصياته النسوية ، أو بصورة أكثر غرابة ، من خلال قناعته الثابتة بالطريقة التي تقع فيها النساء في الحب .

يعتقد ترولوب أن المرأة تقع في الحب مرة واحدة فقط . ولعلها أن تكون أكثر الاثارات عرضية ازاء أتفه الرجال ، ولكنها ماإن تمنح قلبها (حسب تعبير ترولوب) حتى تعجز عن التغيير ، فلا تبقى فرصة لرجل على سطح الأرض لأن يثيرها مهما كان محبباً ومتفوقاً (ولدى ترولوب معنى شديد الخصوصية لذلك) . هذه القناعة تطبع بالفظاظة عدداً من العقد الجيدة) بما فيها عقدة « الطريقة التي نعيش بها الآن ») ، ولكن في حالة واحدة تدفع ترولوب إلى وضع عقدة يمكن أن توصف دون مبالغة بأنها سوفو كلية في الروابط الشريانية بين مشاعر الشخصيات ، إذ تستهل رواية « قس بولها مبتون » بمايشبه أنشودة رعوية حول زوجين

متحابين سعيدين هما القس وزوجته اللذان يحاولان بكل نية طيبة أن يدبرا زواجاً بين أفضل أصدقائه من المُلاّك وأفضل صديقاتها التي كانت تزورها . إلا أن القس وزوجته لا يعلمان أن صديقة زوجته قد «منحت قلبها» لشخص آخر . العواقب ، في المشهد الرواية الذي يظلم بالتدريج ، أن الملاّك تحل به التعاسة ، وأن الروابط القديمة بين الجميع تتفكك ، وأن القس وزوجته يشعران كأنهما قد خرجا من جنة عدن . إن طبيعة ترولوب القوية ، والتي يكبتها عادة في سبيل حسن بنائه ، تنتقم لنفسها في ظروف الرواية الريفية : إن تعلق ترولوب دائماً بالعقدة ؛ والعاطفة هنا هي العقدة .

الرواية التي يطريها الجميع بسبب عقدتها طبعاً هي « توم جونز » . وقد أفصح كولريدج عن اعجابه بأن خلط صناديق الموسيقى الانكليزية بالكمانات الاغريقية ، حين قال : « بشرفي ، أعتقد أن أوديب الطاغية والسيميائي وتوم جونز ، أكمل ثلاث عقد خططها كاتب » . وقد استشهد ر . س . كرين بكولريدج وغيره من المتحمسين ، وحاول ببلاغة الأرسطالي المحدث أن يعلل مايراه كل امرىء في تلك الآلية التي تئز وتطن . وعبارة كرين (وفيلدينغ) عن تلك الآلية هي « الحظ » ، حين تنكر تحركاتها انكاراً يفوق المعتاد احتمال وجود الارادة والعقل فيما يحدث للانسان ؛ على أن فيلدينغ يدبر تدخلاً صاعقاً ومحكماً للحظ في أخص مشاغل شخصيته . يحدث هذا التدخل في المشهد الذي يكون فيه الكابتن بليفل في أوج نفوذه ، مغتراً بالاذى ، يخطط ويخطط ، فهو النذل الرئيبي الذي تنتظره سيرة شهوانية فيما تبقى من تسعة أعشار الرواية ، وإذا به يعاني انقلاباً شديداً غير متوقع :

ولكن فيما كان الكابتن مستغرقاً في أحد الأيام في تأملات عميقة من هذا النوع . . . وفي اللحظة ذاتها التي كان قلبه يرقص طرباً من تأمله فيما يعود عليه من وفاة المسير ألوورثي – توفي هو ذاته من انفجار في دماغه (٦) .

إن الروائي الذي يقدم على حذف النذل في بداية روايته يكون جاداً كل الجد في مسألة المصادفة الرهيبة في الحياة . في هذه اللحظة من الرواية ، لا يكون الحظ كلمة أو عذراً بل إلهاً مجسداً .

ومهما يكن من أمر ، وبصرف النظر عن هذا التأليه ، فان عقدة « توم جونز » عبارة عن آلة ، والشخصيات عبارة عن موظفين تافهين في تلك العقدة ، وقد فات كرين أن يستشهد بناقد آخر هو دكتور جونسون الذي لاحظ حين قارن شخصيات فيلدينغ بشخصيات ريتشاردسون ، أن « شخصيات السلوك مسلية جداً ، ولكنها وضعت لكي يفهمها مراقب أكثر سطحية من أن يفهم شخصيات الطبيعة ، حيث يتوجب على المرء أن يغوص في أعماق القلب البشري . » كما أن جونسون « اعتاد أن يستشهد باستحسان قول ريتشاردسون بأن (فضائل أبطال فيلدينغ هي رذائل الرجل الفاضل بحق) ، » . ويهب المعجبون بالمغامرات الجنسية للدفاع عن فيلدينغ وتوم جونز ضد ذلك الاتهام الطهراني ، ولكنه اتهام مرن يمكن تقبله ، فضلاً عن أن اللوم الموجه إلى شبق توم هو نقد يعم جميع شخصيات الرواية . فالأخيار والأشرار على السواء لا ينقصهم المبدأ فقط ، فهم – على الرغم من الرأي النقدي المقبول – لا يخضعون لأي دافع من الدوافع ، جنسياً كان أو غير جنسي . بل هم على العكس انتهازيون وغير مدفوعين ، شأنهم شأن العقدة ذاتها (٧) .

إن هنري فيلدينغ ، قاضي الصلح في نائية وستمنستر ، يميل إلى اعتبار القلب البشري مثل بالوعة نموذجية للتحسبات السافلة التي ، إذا لم يبطل أحدها الآخر ، سنجعل العالم بصورة دائمة عالماً لا يمكن تقبله ، كما يبدو غالباً خلال اجراءات محكمة قانونية تافهة :

ما أن فارقت السيدة أنر رفيقتها الشابة حتى خامرها خاطرما (ولن أكرر ما تفعله السيدة العجوز كويفيدو فأتهم الشيطاناتهامات زائفة، فربما لم يكن له ضلع في ذلك) مفاده أنها إذا ضحت بصوفيا وأفشت أسرارها إلى السيد وسيرن ، فربما نالت نصيبها . وقد دفعتها إلى ذلك الاكتشاف اعتبارات عديدة . فقد أثار جشعها ما ترتقبه من جزيل الفائدة على مثل هذه الخدمة العظيمة المقبولة ، والخطر المحدق بالمشروع الذي تعهدته ، فنجاحه غير مضمون؛كما أن الليل والبرد واللصوص وأعمال السلب ، كل ذلك أثار مخاوفها . لقد اعتمل هذا كله في نفسها بقوة حتى دفعها إلى التصميم على الذهاب رأساً إلى القاضي وكشف الأمور بين يديه . وكانت من التصميم إلى درجة أنها لا تريد أن تعرف يدها اليمنى ما تفعله اليسرى . وإن رحلة إلى لندن ستظهر وكأنها في صالح صوفيا . فطالما تاقت إلى رؤية مكان تخلب مفاتنه الألباب حتى إن خيال القديس في نعيم الفردوس يقصرعنه . وفي المقام الثاني ، خطر لها بما أنها تعرف أن صوفيا أكثر كرماً من سيدها، فان الإخلاص لها يعد بجائزة أكبر مما يمكن أن تكسبه بخيانتها لها . لذلك فقد أعادت النظر في ما أثار مخاوفها فوجدت ، بعد تقليب الأمر على وجوهه أن ما يفزعها أمور ضئيلة الأهمية . . . (٨) .

وتمتد هذه الحسابات صفحة بعد صفحة بترجيع يسر المعجبين

بفيلدينغ لأنهم يحسبونه هزلاً لما فيه عن عرض للحوافز واقعي جسور .
أما مايتعلق بالآداب العامة فيبدو أن مؤلف « توم جونز » – وهي مسح غني وخير للنوع البشري – قد نسيها في بحثه تماماً ، أو دمجها بالرضى الأبله . وفي هذا العالم المليء بالنواقص ، يكون العلاج الوحيد لحسابات مسز أونور « دافعاً» يدفع توم إلى المضاجعة بلا هم ولا تفريق . أو كما يقول كرين ، من أن توم قد وجد الناس لا يتفقون مع ذوقه ، مثلما وجد ذلك فيلدينغ ، « فتوم شاب يزيد نقص الفطنة والامانة لديه على التواء الخير في فطرته ، وهو يعيش في عالم أكثر ناسه أنانيون سيئو الفطرة » ، فما أكثر الغم والزيغ في هذا الموجز المكثف حين يجعله مقياساً يطبقه علينا . إلا أن معظمنا لا يظهر في المحكمة على أحسن حال .
فكيلرمان عند كافكا ضعيف، متأنق ، مشحون بحقائق لا يمكن توصيلها شأنه في ذلك شأن أي كاتب غير كفء أو شأن أي كائن حي . لكنه حين ينظر إليه من وعي شاهق كالذي يمارسه فلدينغ بسلطته ، فان يشابه أي سجين وراء القضبان . وفيلدينغ ذاته هو إيفان ايليتس قاضي تولستوي : أو « الدكتور الشهير » الذي يخضع له القاضي ، في ذلة الخانع مثل وحش مسكين ، ليرفع إليه استدعاءه :

لم تكن المسألة حياة إيفان إيليتسش أو موته ، بل بين التهاب كليته وزائدته الدودية . وقد حل الطبيب المشكلة بألمعية لصالح الزائدة ، كما بدأ لإيفان إيليتش ، بتحفظ سوف تكشف الفحوص الجديدة للبول عما يجب أخذه بعين الإعتبار . وهذا كله كان مما يمارسه إيفان ايليتش نفسه بألمعية آلاف المرات على الناس الذين يحاكمهم . وقد لخص الطبيب هذا بألمعية وكأنه ينظر من خلال نظاراته نظرة الظفر والسرور إلى المتهم. ومن تلخيص الطبيب استنتج إيفان إيليتش أن الأمور كانت سيئة ، وإن

كانت عند الطبيب ، وربما عند أي شخص آخر لا تثير أي اهتمام ، لكنها كانت سيئة في نظره . وقد آلمه هذا الاستنتاج ألماً صاعقاً ، وأثار لديه شعوراً عظيماً بالاشفاق على نفسه وبالمرارة إزاء لامبالاة الطبيب بأمر على مثل هذه الأهمية .

يظهر هنا تولستوي كيف قد يتحول فيلدينغ ، بالمواجهة مع فيلدينغ ، إلى كيلرمان — بل انه يظهر كيف يمكن لفيلدينغ غير متصور أن يستجيب لصوت الوعي الذي بدأ ينطق بصورة يقف لها الشعر ، وكأنه صوت الله :

عاد الألم حاداً أكثر من قبل ، لكنه لم يتحرك ولم يناد . قال لنفسه : « هيا ، اضربني ، ولكن لماذا ؟ ماذا فعلت لك ؟ من أجل أي شيء ؟ ثم هدأ ولم يكف فقط عن البكاء بل حبس نفسه وركز انتباهه . فكأنه لم يكن يصغي إلى صوت مسموع بل إلى صوت روحه ، إلى جريان الأفكار التي تثور في نفسه .

ماذا تريد ؟ كان هذا أول تفكير سمعه ويمكن أن تعبر عنه الكلمات.

والروائي الوحيد الذي يكتب بالانكليزية ويمتلك جرأة مماثلة هو د . هـ . لورنس . ففي الثلاثينات كان من البدع المألوفة صرف النظر عن لورنس لاستغراقه بمسائل الحياة والموت ؛ وفي السبعينات صار من المعقول شرح لماذا مضى في الطريق الخطأ « مسلول فظ متزوج من أرستقراطية بصحة جيدة » . ولكن حالة لورنس السقيم ضئيل الثقافة لا يجوز أن تصرفنا عنه لأن لورنس الرحالة الروائي العصامي خالق لحظات وحوادث تنجح في امتحان كيلرمان ولا تصدم أصح الارستقراطيين .

لنأخذ مثلاً على ذلك من الفصل ١٤ (حلقة في الماء) في رواية

«نساء عاشقات » الحوار فيها قليل ، ومعظمه فعل: شاعر ، اجتماعات ، تنقلات . الشخصيات الرئيسية الأربع تلتقي فيه بمطالبها المتصارعة صراعاً قوياً ، وتصل في نهايته وقد التزمت بمجرى الأغراض المتلاقية التي ستحملهن معاً إلى منفى أو آخر ، بنوع من أنواع انجازهن للهدف المنشود . إن للتناظر في انفصل مظهر القدر ، وان كان قدراً كالاختيار— فليس المهم ما جرى معهم (كما فرضه كاتب طاغية أو كما فرضته ثروة الكابتن بليفيل) بل مافعلنه بأنفسهن طوعاً ، وبذلك استطعن ، قبل أن يخترن ، أن يتأملن بحرية في مكان بلاز مان ليستعن أنفسهن :

وجدت الأخوات فسحة صغيرة تنساب فيها ساقية إلى البحيرة ، وتزدان ضفتاها بأعشاب قد نورت أزهاراً صفراء وحمراء ، وصخرة تقع منها على كثب . فانطلقن هنا برقة نحو الشاطيء بزورقهن الصغير ، وخلعت الأختان أحذيتهن وجواربهين ويممتا شطر الطرف المعشب . كانت مويجات البحيرة دافئة نقية ، فرفعتا زورقهن على الضفة ، ونظرن حولهن مبتهجات . كن وحدهن تماماً في فم الساقية الجارية الصغير ، وكان وراءهن دغل من الأشجار.قالت أرسولا : « سوف نستحم قليلاً ثم نشرب الشاي » .

وبعد الاستحمام « جففن أجسادهن وجلسن إلى الشاي الذي كان دافئاً شذياً ، وكان معهن سندويش بخيار وكافيار ، وكعك بنبيذ .

« هل أنت سعيدة يا برون ؟ » صاحت أورسولا ببهجة وهي تنظر إلى أختها .

أجابت غوردون بهدوء وهي تنظر إلى الشمس الغاربة: «أورسولا، أنا في غاية السعادة » .

وحين « أنقذ »جبر الدغوردون من القطيع الهائج ، تعود بكدمة إلى زمن الحب وتهديدات الحياة اليومية الأخرى .

(سألت : « أتظن أنني خائفة منك ومن قطيعك ؟ » فضاقت حدقتاه بشكل خطر . وطفت على وجهه ابتسامة مسيطرة شاحبة فقال : « ولماذا أظن ذلك ؟ » .

كانت تراقبه كل الوقت بعينيها الداكنتين الواسعتين البدائيتين . فانحنت قليلاً وأدارت ذراعها فأصابته بلطمة خفيفة على وجهها بقفا يدها . وقالت له « لهذا السبب » .

وشعرت في روحها برغبة لا تقهر بأن تكون شديدة القسوة عليه . فأسكتت الخوف والكآبة اللذين ملآ عقلها . لقد أرادت أن تفعل ما فعلت ولن تخاف منه .

أما هو فقد ثاب إلى نفسه من اللطمة على وجهه . غدا شديد الشحوب ، واجتاحت شعلة خطرة عينيه . لم يتمكن من النطق لعدة ثوان ، كانت رئتاه تغصان بالدم ، وانتفخ قلبه حتى كاد أن ينفجر بانفعال كاسح . فكأن مخزوناً من انفعال أسود قد انفجر في داخله ، واجتاحه .

« لقد سددت الضربة الأولى » قالها أخيراً ، وهو يقسر الكلمات على الخروج من رئتيه ، بصوت بالغ النعومة والخفوت ، فبدا الها كأنه يتكلم في حلم ، وليست جملة قيلت في الهواء .

« وسوف أسدد الأخيرة » ، أجابته غصباً عنها بثقة حاسمة. كان صامتاً فلم يرد .

لقد صممت غودرون مصيرها ثم تنبأت به : الكلمات العابرة تتحجر حين تلفظها ؛ النبوءة مثل الرمزية ، تضحي بالواقع في سبيل المعنى . لقد نسيت غودرون ما اكتشفته مع أورسولا عند الساقية بعيداً عن ضجة الاحتفال — من أن العيش لايحتمل تضحيات ، وأنهن

يتخلين عن شيء ، وأنهن سوف يتمتعن بما يجنين . غير أن اللهو وتزجية الوقت عند ساقية أسهل على الأعصاب من وقائع الحياة اليومية . وغودرون التي لا ترتاح الى الوقائع تحجرها بالتحديق فيها : فبالنسبة لغودرون وجيرالد يجب على المهرجان الذي ينتهي بالموت غرقاً أن يكون نذيراً ورمزياً (في حين أن أي عاشقين آخرين ، أكثراستعداداً لأخذ الحقائق كما هي ، يريان في الاحتفال حادثاً مشؤوماًينتهي نهاية سيئة جداً) .

ان ماتكتشفه غودرون مرة ثم تنساه بسرعة في « نساء عاشقات » . يجسده والترموريل في « أبناء وعشاق » دونما تفكير كل صباح في حياته . ان لورنس الذي ينكص لحظتئذ عن انتقامه من أبويه اللذين يلاحقهما في سيرته الروائية ، لايرينا فقط في فقرة واحدة ماذا يشبه موريل (زوج تعيس وأب سكير قاس) بل يرينا مايبدو هذا الأب له بعيداً عن عيون الناس ، فهو دائماً وبالضبط :

يعد فطاره . وبما أنه ينهض باكراً ولديه وقت وفير فانه يترك زوجته نائمة ولا يجرها من سريرها في السادسة صباحاً كما يفعل عمال المناجم . أحياناً يستقيظ في الخامسة فينهض من السرير وينزل إلى الطابقالأرضي . وحين لا تتمكن زوجته من النوم فانها تضطجع بانتظار هذا الوقت باعتباره وقت طمأنينة . إذ يبدو أن الراحة الحقيقية الوحيدة لا تكون إلا حين يغادر المنزل .

كان ينزل إلى الطابق الأرضي ويرتدي بنطاله الذي يتركه قرب الموقد ليظل دافئاً طول الليل . فقد كانت النار تظل مشتعلة لأن السيدة موريل تؤججها.وكان أول صوت في البيت يأتي من قرقعة المحراك

في الموقد . حين يهشم موريل بقايا الفحم ليجعل السطل الذي يظل فوق النار يغلي وهو ملي ء بالماء . وكان فنجانه وسكينته وشوكته جاهزة على المائدة فوقجريدة. أخيراً يعد افطاره ، ويجهز شايه ، ويسد أسفل الباب بخرقة ليمنع تيار الهواء ، ثم يؤجج النار ويجلس ، فتلك ساعة البهجة. يشوي لحم الخنزير وهو يمسكه بالشوكة فوق النار ، ويضع نقاطاً من الزبدة فوق الخبز ، ثم يضع شريحة اللحم على قطعة الخبز الغليظة ثم يقطع اللحم قطعاً كبيرة ويصب شايه ، وينعم بسعادته . .

إن متعة الحياة في الصحبة ، متعة الروتين والحاجة . والرموز مهما كان ماترمي اليه أو تقف بديلا عنه ، توحي بأن الحياة تنهار وتتشعب . والحياة غير المتشعبة هي تكاثف الجزئيات والاشياء والاشخاص :

صعد إلى زوجته بفنجان الشاي لأنها مريضة وقد خطر له ذلك . قال لها :

« أحضرت لك فنجان شاي ، يابنت » . أجابته :

« لا داعي . أنت تعرف أنني لا أحبه » .

« اشربيه سيساعدك على النوم » .

تناولت الشاي . فسره أن يراها تأخذه وترتشفه . قالت :

« ضقت بحياتي فليس فيه سكر » .

أجاب مجروحاً : « في الصحن قطعة كبيرة » .

قالت وهي تعاود الرشف « مدهش » .

كان وجهها وضيئاً حين تسدل شعرها . وكان يجب أن تغمغم صوتها بهذه الطريقة.أعاد النظر إليها ثم ذهب دونما كلمة. لم يكن يأخذ أبداً أكثر من شريحتي خبز وزبدة ليأكلها في حفرة المنجم ، لذلك كانت

التفاحة أو البرتقالة ترفاً جزيلاً في نظره . وكان يحب ذلك حين تضعها هي له . ربط وشاحاً حول عنقه ، وارتدى حذاء ثقيلاً ومعطفاً كبيراً بجيوب واسعة تتسع لزاده ولزجاجة الشاي . ومضى في هواء الصباح المنعش وأغلق الباب وراءه دون أن يقفله . لقد أحب الصباح الباكر والمشي عبر الحقول . وكان يظهر على فوهة الحفرة وفي فمه ساق إحدى النباتات يبقيه بين أسنانه ليظل فمه رطباً . وفي أعماق المنجم كان يشعر بالسعادة التي شعر بها وهو يسير في الحقل .

في « الحرب والسلم » نجد أن الجنود الذين كانوا على وشك أن يعدموا « لم يستطيعوا أن يصدقوا ذلك لأنهم وحدهم يعرفون ماذا تعني حياتهم لهم ، لذلك لم يفهموا ولم يصدقوا أن بالامكان انتزاعها منهم »(١٢). فهذا اللحم والدم المقضي عليه بالفناء والانقطاع ، أصحابه « وحدهم يعرفون » : الا أن تولستوي يعرف ، ويجعلنا نعرف أيضاً . غودرون وحدها تعرف ، وترفض أن يعرف أحد ماذا يعني أن تنزع نفسها من الحب الى الكره ، ومورل يعرف بوجدانه بركة الصباح ؛ كذلك فان كابتن بليفل وحده يعرف قبل أن ينهار بلحظة المتعة التي لاتنسى في النذالة . والكاتب المحيط بكل شيء يعرف (دون أن يعني ذلك أن معرفته وسيلة فنية لدى الروائيين المحنكين) أن الشخصية لا تعرف أن الكاتب يعرف : تخيلوا كيلرمان المسكين يرى كافكا وسط الجمهور عارفاً بتدبير شيطاني ماذا يعني أن يكون فرانز كافكا جالساً بين الجمهور يراقب برنارد كيلرمان في كل فعل يصنع به من نفسه حماراً أبدياً . فلنشكر الله على الستر أو على توهمنا له .

وسواء أكانت الحياة مستورة أم لم تكن فهي دائماً مسرفة ووجدانية .

فالحياة هي هوس ترولوب بالنساء وهن في حالة حب ، أو افتتان تشوسر بظاهرة اللحم والدم المسرفة والوجدانية في حالة تعرق شديد .

ان (*) أقل أعمال تشوسر شبهاً بالحكاية المجازية، وبالتالي أكثرها روائية نجدها في « ترواالوس وكر يسيدا » . فهي باستمرار متوترة ، حركية ، اليفة ، واضحة ومرحة ؛ فهي مثل صباح والترموريل الممتد في الزمان والمكان والمجتمع في كل الاتجاهات مع حصر كامل للموضوع وملاءمة للدرجة في كل لحظة ، من مشاعر خاصة منتعشة مثل مشاعر موريل عند تبادل الحب الى العظمة الذائعة عن حرب طروادة . على أن كل المشاعر شخصية وخاصة ، فالحرب قامت من أجل هيلين ، ولم يكن بنداروس ليقوم بعمله غير المشكور لو لم يحب كلا من ترواالوس وكريسيدا ، فالحب عامل عام . وسخرية تشوسر — التي لا تربك بل تربط وتوفق — اشارة حياة تدعونا الى عالم الضياء هذا . (١٣) .

هذه السخرية خالية من المكر ، فهي لا تعطينا بيد ما تسلبه منا اليد الإخرى . فمنذ البدء حين يتخلى عن كريسيدا في طروادة أبوها الصابيء تلجأ الى هكتور مستغيثة فيغفر لها خيانة أبيها ويدعوها للاقامة معه في طروادة (١٤) . وتوجد ثلاثة أسباب نوردها حسب أهميتها بالترتيب لتعليل استجابة هكتور : ١— انه رحيم بطبعه . ٢— وقد رأى ذعرها الشديد . ٣— أو رأى أنها جميلة . السبب الأول كاف لتأكيد فحوى الاستجابة ، والثاني يؤكد رقة هذه الاستجابة ، والثالث

* — هذه الفقرة ملخصة عن الاصل لغموض الفقرات التي استشهد بها الكاتب من شعر تشوسر . (حذفت منها فقط الاستشهادات الشعرية) . المترجم

يغمرها بدفء بهيج يشعر به أي رجل كريم يقوم بعمل نزيه لامرأة جميلة .

حين عقد بنداروس حياته بأن أخذ دور رسول ترواِلوس وداعيته والناطق باسمه ووكيله أمام كريسيدا ، كان أيضاً يعقد لعبة قديمة ، عاطفة عائلية ، قضية حب خاصة به لم يكن يدركها . فبنداروس وكريسيدا يحب أحدهما الآخر كما يحب خال يستمتع بدنياه ابنة اخته الأرملة الجميلة : فهما يستمتعان بالصحبة فيما بينهما ، فيثرثران ويمزحان بتآلف مريح ، ويتشاركان بألفة حميمة تتوقف عند امكانات غير مكتشفة . وفي وسع بنداروس أن يكسب الجولة لمصلحة ترواِلوس اذا تجنب خسارة لعبته الخاصة به . ميزاته هي سرعة بديهته ، مقدرته على الاستمرار في الحديث مهما كان اللقاء فاتراً ، احساسه بالثقة لأنه يحب كلا من ترواِلوس وكريسيدا — ازاء وساطته بينهما . نقطة الضعف لديه، كما يعرف ثلاثتهم في هذا النوع من الوساطة، أن الحب وحده ليس دافعاً كافياً ، وأن الخال مهما كان متحمساً لا يجوز أن يرعى قضيته حب تمس ابنه أخته . كما أن كريسيدا خصم عنيد ، فهي دائماً حذرة ومتأبية : فعلى بنداروس أن يبرهن على كل نقطة ، وفي الواقع يعود ليبرهن عليها مرة أخرى وكأنه لم يثبت أمراً من قبل — حين يريد أن ينتقل الى نقطة جديدة . فكريسيدا دائماً هي التي تضع القواعد فبعد أن مهد بنداروس الطريق جاء لكريسيدا بأول رسالة من ترواِلوس ، فردت عليه بخوف وغضب وانبته تأنيباً شديداً (١٥) . وكان البديل الوحيد لمهمة بنداروس السيزيفية ضربة عبقرية بأن دس الرسالة في صدرها بعد أن أثنى على الغنج الأنثوي ثم انطلقا الى الغداء

يتضاحكان ، فضرب ضربته الثانية بأن طلب منها أن تكتب الرد ، مستثمراً ما صار يؤلف بينهما كصديقين وعاشقين يعرفان أن اللعبة التي لم تنته تستحق المتابعة منهما كليهما .

سخرية تشوسر لا تطالب بضحية ، فهي ليست حكماً على الغباء أو خداع النفس أو المكر عند الآخرين . انها خريطة طريق توضح المنعطفات والثنيات والموانع التي يأمل كل امرىء أن تظهر مباشرة ان عاجلا أو آجلا (كما حين تتجمد كريسيدا من الفزع الى أن يجد بنداروس وسيلة صحيحة لارسال ردها) ، وقد تكون سخريته للتأكيد على أن الحياة معقدة حتى حين يعتبرها أحدهم في حمى عواطفه ، بسيطة ؛ أو قد تكون تذكرة بأن العشاق يتجاهلون أو يتناسون بعض دعاواهم الانسانية الخطرة . وأفضل مثال يقدمه تشوسر لهذه التذكرة نجده بالغ الهدوء والايجاز ، وخاضعاً في السياق لاثارة التوقع بما قد يحدث : بحيث يصل اليه القراء فلا يعبؤون به على الرغم من أنه يجب عليهم أن يتوقفوا عنده .

يحدث المثال في منتصف القصيدة ، عند مركز الكتاب الثالث ، قبيل أن يضم العاشقين سرير واحد . فكريسيدا التي مازالت تقاوم أي شيء يتجاوز الحديث اللطيف ، تقبل دعوة بنداروس للسهر في بيته ، في وقت تنذر الانواء كما يفسرها بنداورس ، بمطر شديد . فالعاصفة ستسوغ اقناعه لكريسيدا بالبقاء ، وهزيم الرعد سيغطي الحديث والاصوات الأخرى التي ستصدر عنهما في الليل تأتي (كريسيدا وهي تتوقع أن تجتمع بترو الوس مفترضة أنه مختف في مكان قريب) وتمطر وترعد ، فتوافق كريسيدا على قضاء الليل . فيشرح بنداروس

لكريسيدا الترتيبات التي تكفل لها أن تنفرد بغرفة : الغرفة المجاورة لها والتي تتصل بغرفتها بباب هي مخصصة للسيدات اللواتي يرافقنها . والغرفة التي تقع على الطرف المقابل للغرفتين ينام فيها بنداروس . فيظهر اذن أن كريسيدا معزولة فعلا طوال الليل ومع أن تشوسر لم يسجل ردود فعل كريسيدا ، فهو يقصد منا أن نفترض أنها كانت في أول الليل شديدة التوقع ومهيأة لأن تستمر في الرفض ، وفيما بعد كانت محيرة وربما خائبة الأمل ، وأخيراً استسلمت لفكرة أنها سوف تستغرق في نوم عميق .

في منتصف الليل يذهب بنداروس ليحضر تروالوس عبر باب سري في غرفة كريسيدا ، ويغلق بنعومة الباب المفضي الى النساء النائمات في الغرفة المجاورة (١٨) . وحين تنتبه يطمئنها ويروي لها قصة ملفقة عن تروالوس . وهي كذبة تشكل آخر حلقة في سلسلة الاقناع الطويلة .

ان بنداروس المحبوب والذي يعجب به تروالوس وكريسيدا كلاهما ، يغدو حالا وسيلة ضرورية لاجتماعهما . فهو قد الزم نفسه طول الوقت بما يعتزمان فعله ، وحين هما بما عزما عليه صار عليه أن يعطل دوره كأية آلة جيدة . بقيت عليه حركة واحدة تمثل مجازفته الخطرة . فتروالوس حالياً لا يريد غير الحب ، وكريسيدا ستعطيه كل شيء سواه . بنداروس يستنتج أن التلفيق وحده فقط — كأزمة مفتعلة مثلا ، أو كذبة مذهلة في منتصف الليل ، مع وجود تروالوس قريباً منها — قد يفسح المجال لاخضاعها وهزيمتها . ولكن ماذا بوسع بنداروس أن يقول في تلك اللحظة ، وقد أفاقت كريسيدا ، في الظلام ، لتجد خالها وحده معها في غرفة بذل فيها كل جهده ليوفر لها نوماً

قريراً ؟ قالت « من هناك ؟ » . أجاب « ابنة أختي العزيزة » معرفاً نفسه ومستعملا كلمة مطمئنة ، « هذا أنا . لاتعجبي ولا تخافي » . ثم دنا منها وهمس في أذنها « ولا كلمة ، بحق الله ، اني أعبدك ! لا تجعلي أحداً يستيقظ ويسمع مايدور بيننا » . كريسيدا الآن متوفزة ، منزعجة ، لكنها لا تعرف ان كان يتوجب عليها أن تفزع ، فتسأل « كيف دخلت دون أن يشعروا ؟ » « من هنا . هذا باب سري » . فتقول كريسيدا « دعني أستدعي أحداً ما » .

عملياً ، قررت أن تفزع . فاذا استدعت وصيفاتها فلن تفسد فقط خطة بنداروس بل حياته ذاتها . فيبدو أنها قررت أن خالها الذي كان دائماً محباً ونافعاً قد أصبح أكثر حباً مما كانت تظن ، وان في تظاهره بالحديث نيابة عن ترواولوس ، انما كان في الواقع يتحدث عن نفسه (فهو أيضاً بشر ، وان كان يشدهنا أن نتذكر ذلك الآن ، وله أيضاً رغبات ، فهو ليس آلة . والناس يتوقعون أن يتقاضوا ثمن جهدهم وحبهم ، ولعله لم يقبل ضمناً أن يقف عند حده) ؛ فان كانت شكوكها تقوم على أساس مكين . فالفضيحة أيضاً مخيفة كبديل لما يمكن أن يحدث بينها وبينه — فماذا تظن النساء اذا اندفعن في هدأة الليل في غرفة حيث يقف بنداروس الى جانب سرير كريسيدا ؟ . يقول لها بنداروس « ان الله يمنعك من أن ترتكبي مثل هذه الحماقة ! فالنساء سوف تظن حدوث أمر لم يخطر على بالهن قط » . ومن حسن العناية الربانية أن كريسيدا لم تكن جبانة ولا متهورة ، كما أن بنداروس يستمر في الحديث اليها بهدوء وتعقل : « لا يجوز أن توقظي الكلاب الغافية (شهوة بنداروس أم سفالة النساء) ، أو أن تعطي أحداً أي سبب

يجعله يظن بنا الظنون . كل قريباتك نائمات ، بضماني ، لذلك ، وفيما يتعلق بهن ، لو أنهار البيت على رؤوسهن لظللن نائمات حتى الشروق . وحين أقضي وطري ، دون أن يعرف أحد بنا . مثلما دخلت سأنسل » . انتهى الخطر ، وأعادها كلامه الى مأزق حيرتها : هل أفعل ؟ ألا أفعل ؟ ، وصار يمكن للقراء وللعشاق أن ينسوا بنداروس ، ويستعيد السرد رحلته المضطربة .

ففي هذه اللحظة أثار تشوسر ادعاء بنداروس الشخصي مثلما أثار كافكا كيلرمان . ان بنداروس امكان ، طريق غير مطروق ، فماذا يمكن أن يحدث لو كان العالم في مثل جنون بنداروس (سيقفز الناس لو أن امرأة صفقت وصاحت « اننا لانحب سواك يابرنارد كيلرمان ! لذلك اعطنا ستة أو ثمانية من هذه الأمور غير المنشورة التي جاد بها قلمك ! ») . فلنحمد الله على أن الناس يعرفون حدودهم ويقفون عندها (خارج الصورة) . كيلرمان وبنداروس كلاهما سام لأن كلا منهما يعيش بصورة مناقضة للعرف تتحدى أذواق الناس الآخرين ودوافعهم . الفرق بينهما أن كيلرمان لايعرف مكانه وبنداروس يعرف : كيلرمان سام هزلي ؛ وبنداروس في سياق القصيدة يمثل أشياء أخرى كثيرة ، لكنه في هذه اللحظة سام مأساوي . الوسيلة للتخلص من مثل هذه الشخصيات هي القول بأنها « أضخم من الحياة » — وهذه طريقة للقول بشكل ضمني أن كيلرمان ، في العالم كما في التخييل ، أكبر من الحجم الطبيعي والآلة التي تنتج مصنوعات بهذا الحجم ! ! !

ملاحظات

١ــ جميع الاقتباسات من كتاب فرانز كافكا ، « مستعمرة العقاب » ، ترجمة ويلا وادوين موير (نيويورك ، ١٩٤٨) .

٢ ــ المقتبسات من فرانز كافكا « اليوميات » (نيويورك،١٩٤٨) .

٣ ــ مثل ألغاز علم الفلك المسماة « الحفر السوداء » التي تنبأت بها النظرية العامة للنسبية : كتل متراصة لا يستطيع حتى الضوء أن يفر من شدة جاذبيتها » ، رودمان ، « نجوم صلبة »،مجلة العلوم الأمريكية، شباط ١٩٧١ .

٤ــ أنطوني ترولوب ، « سيرة ذاتية » (نيويورك) .

٥ــ الفقرة والفصل الذي يليها من الفصل العاشر في « أبراج بارشستر » .

٦ ــ الكتاب الثاني ، الفصل الثامن .

٧ ــ « جوزف أندروز » رواية أفضل لأنها : ١ــ سعى فيها فيلدينغ الى القيام بمحاكاة ساخرة ، وقنع بأن يشتغل على نطاق ضيق لاثارة تأثيرات هزلية غير مفروضة ، وبمزاج جميل . ٢ ــ حقيقة أن هدف المحاكاة الساخرة رواية « باميلا » تطلب من فيلدينغ أن يبقى بطله عفيفاً بصرف النظر عن الأسباب . وبذلك قدم توتراً داخلياً يعد أكثر تقريب مقبول من فيلدينغ للنظام الخلقي .

٨ــ الكتاب السابع ، الفصل الثامن .

٩– ليو تولستوي ، « موت ايفان ايليتس وقصص أخرى » .

١٠– نعلم الآن أن السبب مزاجه السوداوي تجاه النساء . وجاء في مراجعة محرر « النيويوركي » (١٩ أيلول ١٩٧٠) لكتاب كيت ميلت « السياسات الجنسية » : « تتبين الآنسة ميلت خبث الرجال من أعمال عدة كتاب يحتقرون المرأة أو يعادونها ، وهي محللة أدبية حاذقة . ومع ذلك فمن سوء حظ مجادلتها أن الكتاب الذين اختارتهم يعانون من متاعب نفسية يصعب معها أن نوافق على أنهم يعبرون عن مواقف نموذجية من النساء . فقد كان رسكين على سبيل المثال ، عنيناً . وكان د . ه . لورنس مسلولا حساساً متزوجاً من ارستقراطية ذات صحة جيدة ، ومن الواضح أنه اضطر الى تأكيد سيادته بالتوهم على الورق ، ولكن قليلا من الرجال مصابون بمثل هذا التقصير في زواجهم . ان معظم الذكور من منظري الآنسة ميات الذين كتبوا عن النساء هم النظراء الجنسيون لأقوال هتلر عن الحكومة : مذهلة غير صحيحة ، وخارجة عن الخط الرئيسي للتطور الثقافي » .

١١– هذه الفقرة ومايليها مقتبسة من الجزء الأول ، الفصل الثاني .

١٢– الفصل ١١ من الكتاب ١٢ .

١٣– من « حكايات كانتربري » .

١٤– « كان هكتور رحيماً بفطرته فرأى أنها في غم عظيم ، وأنها مخلوقة لطيفة ، فواساها بما أملته عليه طيبته حالا وقال لها :

« لتذهب خيانة أبيك الى الشيطان ، أما أنت فامكثي معنا بكل سرور ماطاب لك المكوث في طروادة . . . » (ترولوس وكريسيدا) .

١٥- الباحثون الذين يرون أن مصدر تشوسر في « ترولوس وكريسيدا » هو « ايلفيلو ستراتو » سوف يرتاحون اذا علموا أن تشوسر في هذا المقام اما أن يكون يبتكر من تلقاء ذاته أو أنه يقلب التفاهة الى ضربة عبقرية .

١٦- قالت له : « خالي العزيز ؛ بحق الله ، احترم شرفي أكثر مما تحترم رغبته » .

١٧- ١٨- المرجع السابق .

*

الوقع والقصد

وزاوية الرؤية

الوقع في التخييل

والتر ف. رايت

كتب جوزيف كونراد في « المقدمة المألوفة » : « اعطني الكلمة الصحيحة باللهجة الصحيحة وسوف أحرك العالم » . فالكلمة واللهجة لا تفترقان ، لأن الكلمة يجب أن يكون لها ، وراء نقل المعنى الحرفي ، ايقاع مناسب . فكل جملة ينبغي أن تسهم في اعلان الكاتب عن العالم الذي يخلق ، دون أن يكون ذلك الاعلان مجرد وصف لظواهر أو بيان عن بعض الافكار . فهي شيء يتجاوز كل ذلك . إنها اعلان عن مشاعره ازاء الحوادث والمواقف — وذلك هو شأن الوقع (١) .

بعد أن تصفح أرنولد بنيت عدة روايات من الأدب الجني احتج في مذكراته بأن هذه الروايات تفتقد إلى « النبل » ، وأنها « لا تثير « انفعال لطيف محبب» . وقد عاتب نفسه بطريقته الصريحة قائلاً ذلك ماكان يجب ايجاده في (حكاية الزوجات المسنات) : نبل مترفع . وقد حصلت عليه بين الفينة والأخرى في رواية (في صف من يقف الله) ، على أنني سأزيد على هذا المقدار في الكتاب التالي زيادة هائلة ».

---

١ ــ كلمة Tone مصطلح نقدي غامض اخترنا ترجمته بالواقع ، تفريقا له عن الايقاع . وان شاع ترجمة الكلمة بالصوت فيقال بالعربية : قصيدة ذات صوتين ويقصد بذلك وقعها .

ومع أن بينيت نفسه ليس شاعراً فقد كان ينشد الشعر حيناً ويستمع إلى الموسيقى حيناً آخر ليشحذ احساسه بالنبل حين ابدأ يذوي .

وحين أنهى توماس هاردي عمله ككاتب روائي لخص في ملاحظة مواربة غايته بوصفه شاعراً وروائياً . وبما أن هاردي كان يتفق مع مقالة تثني على ابسنت وتستشهد بأقوال شو في تأييده ، فقد استنتج : «إن أياً من الكاتبين لم يفكر تفكيراً كافياً بحقيقة أن عيب ابسنت كان نقص ماهو جوهر الجمال للفن » .

كان هؤلاء الكتاب الثلاثة ، كل بطريقته المختلفة عن الآخر ، مشغولين بالأمر ذاته دون أن يعني هذا بالطبع أنهم يبخسون صنعة الرواية حقها ، إلا أنهم كانوا يتعاملون مع المبدأ الجوهري في الفن العظيم .فمن المؤكد أنهم يعترفون بما يجب أن يكون للرواية من وحدة فكرية ، وبداية ووسط ونهاية على النمط الارسطي ، مع تنوع وتشويق وتطويل وقلب ، وأن الشخصيات يجب أن تكون مقنعة في الأدوار التي تقوم بها ، وان المشاهد ينبغي أن تتحقق بشكل مجسد . كما أنهم كانوا يعرفون أن مزج الاستعراض بالسرد وبالأداء المسرحي يقتضي عناية بالغة بالتقنية ، وأن الروائي ينبغي أن يكون مهندساً بارعاً ومعمارياً خبيراً في آن واحد ، ومصمماً للنوافذ وجهبذاً في وضع الزجاج الملون في فجوات الشبابيك . ولكن ماذا عن الصرح كله حين تتم جميع الامور الحرفية ويوضع كل شيء في مكانه المناسب ؟ ما الذي يميز العمل الرائع عن العمل المؤدى بكفاءة عالية ؟

يضع كونراد في مقالته « الكتب » أول مبادىء الرواية : « الحقيقة أن على كل روائي البدء بخلق عالم له ، كبير أو صغير ، يستطيع أن يؤمن به إيماناً نزيهاً » . إن الابداع يبدأ قبل تطبيق أي مهارة أو تقنية أو تقنية هندسية ، وشعور الكاتب بنوع العالم الذي يريد ابداعه يحدد استعمالاتهما . فالروائي يبدأ بمعرفة الواقع . الحياة موجودة والكون موجود ، غير أن الروائي يعلم علم اليقين أن حواسه ومخيلته تعجزان عن اعطائه أكثر من انطباع محدد عن طبيعتهما . بالأختصار ، يبدأ ولديه شعور مؤلم بالمحدودية والنقص . والفناء ذاته يجعل من وعي الانسان سلسلة متقطعة من الومضات ، تقطعها الفوضى التعسفية . إن نقص الذاكرة والادراك العقلي يعني أن تخبط احساساتنا لا يوصل إلى نظام أو تماسك . فما يبدو ثميناً ينحى عندما تلد في وعينا أشياء جديدة وتحتل مكانها الزلق في ذاكرتنا .

بعض التجارب في هذه الآونة مثيرة ، توحي بأن الحياة ملحمة عظيمة من المغامرات . وبعضها متضارب تضارباً شديداً ، كأن الحياة خلقت لنضحك عليها . بعضها يثير الكرب في النفس وربما الفزع أو الهلع . وكلها تأتي تتقافز في مجال وعينا بتتابع غير حتمي ، وتقيم مدة غير محددة . ومع ذلك فان العقل يلتمس نظاماً ومظهراً من مظاهر الدوام . فحين يجد العقل الصدفة والاحباط ظاهرين في كل مكان يسعى إلى التسامي عليهما وإلى وضع الانطباعات في أنماط أو قوالب وإلى تبين طبيعة العلاقات . فيستخدم المنطق بحيث إذا وجد مقدمتين كانت النتيجة مؤكدة . وقد يحلل ويصنف ؛ فاذا أمكن ابتكار المواصفات لاختصار أنواع التجارب النظرية ، فيمكن عندئذ تصنيفها واحلالها في محلاتها المناسبة ، بحدود يتفاوت تعريفها .

ومهما يكن من أمر فان أقصى مايحققه مثل هذا التحليل والتقسيم المنطقي أنه يتوصل إلى نتائج تعسفية مجزأة . فهو يتظاهر بأنه يمكن أن يجعل اللامحدود محدوداً ، وأن بامكانه ايقاف التسلسل اللانهائي للمشاعر والاحداث المتضاعفة والذرية في صغرها ، وأنه يتفحصها كما لو كانت في صورة ساكنة ، ويصفها وصفاً كاملاً موثوقاً . ومن البديهي أن ذلك يفضي به إلى التجريد .

قد يكون هذا مما يسر الفكر أن يتأمل فيه ، ومن الواضح أنه في العلم ضرورة . أما في مجال الأدب فالتجريد ليس واقعاً . فمن الوهم أن يتظاهر المرء بأنه يفحص الطبيعة البشرية فحصاً علمياً بمنهج استقرائي يؤدي إلى تعميمات يجسدها المرء في رواية . وما توصل إليه زولا ومن تابعوا منهجه ليس له إلا شبه ظاهري بالعملية الاستقرائية .

ومع ذلك فالعقل الفني ليس أقل هوساً من العلمي بالتوصل إلى اعتقاد بالتصميم والاستمرار ، وهو يضع أنماطه الخاصة به . إن الفنان الذي مر بأحاسيس مختلفة تتراوح بين النشوة والقنوط يجد نفسه باحثاً عن جوهرها . وبما أنها متناثرة وخداعة فعليه أن يبتعد خارجاً عنها ليجد طريقة ما إلى معرفتها وانقاذها من العدم الذي قد يحيق بها عملياً في الساعة أو اللحظة التالية .

قد يضع العالم سلسلة من المقاييس المنفصلة ويستنتج منها مايعتقد أنه الخط الصحيح الذي يربط بينها . أما الفنان فيحدس في ذاته ذرى التجربة الإنسانية وقعورها ويجد نفسه يتلاعب عن طريق مخيلته بالخطوط العديدة التي قد تجمع القعر إلى القعر أو الذروة إلى الذروة أو يحول إلى رمز تغيرها ومدتها . وما يتوصل إليه أخيراً هو عالم كونراد

المخلوق ، وهو عالم لا يمكن توثيقه بواسطة أيه من عمليات المنهج العلمي لأنه بكل بساطة اظهار أو تجلٍ للاعتقاد .

فاذا لم يكن الكاتب نزيهاً تماماً ، أو كانت تنقصه الشجاعة ، فان ابداعه سيكون اعتقاداً حسب رغبته ، أما القاريء الذي قام بقسطه في أن يحاول النجاح في تحقيق اعتقاد بهيج فسوف يرفضه لأنه غير كفء . ولعله قد يقول إنه غير صحيح . ومايعنيه أن هذا العالم المبدع لا يتفق مع ادراكه التصوري لنفسه وللكون .

وإذا تقبل المرء العالم الذي ابدعه الكاتب ، فأي شيء يثير احساسه بالصلة مع مبدعه ؟ إن هذا الشيء لا يعود إلى أن الحجة دامغة . ذلك أنه مهما بدت الرواية واقعية ، فان القاريء يعلم حق العلم أن التقسيمات والتأكيدات كلياً من عمل الكاتب ، وأن الحوادث والشخصيات مختلفة. كذلك ليست العملية الاستقرائية هي التي تؤدي إلى الاقناع . فقد لا يختلف القاريء مع ما يبدو أنه مقدمات أو نتائج ، ومع ذلك يجد نفسه خارج العمل الروائي وغير مهتم بالدخول فيه . ومن جهة أخرى فبالرغم من أن الاعتقاد الضمني قد يصدم القاريء باعتباره مجرد خرافة ، نجده يتساهل معه دون تردد .

فما الذي يهمنا أصلاً ، ويجعل المرء حين يقرأ رواية يشعر بأنه ازداد تآلفاً مع احساسه بالوجود ويساعده على وعي أرهف ؟ انه في جوهره الوقع .فاذا وجد القاريء نفسه مستسلماً لهفقد حلت كل القضايا الجوهرية .

من غير الصحيح أن الحياة سلسلة لاهثة من المغامرات التي تبلغ الذروة ثم تنهار إلى قناعة سعيدة . وليس صحيحاً أيضاً أن الحياة تلزم

صيغة تؤدي فيها المعاناة إلى هدوء العقل « بكل العاطفة المتدفقة » . كما أن مجرد فهم سلسلة العلة والمعلول لا يؤدي إلى التسليم الفلسفي بالواقع. وبالاختصار فالحياة تختلف عما يقدمه التخييل . التخييل لا يكتشف الحقيقة من خلال محاكاته للحياة . كما أنه لا يخدم غاية مفيدة إن قام بذلك . غير أن الروايات العظيمة توحي بموقف ازاء الحوادث والظواهر المتضاعفة والمتلونة التي نعرفها أو نتمكن من معرفتها . وصحة التخييل بالمقارنة مع الحقيقة لا تقاس بالحقيقة التي يقدمها بل في المنظور الذي يقترحه . وهذا المنظور يعنى عناية قصوى بمغامرات الخيال . فلو أن امرءاً تخيل وجوداً مؤلفاً من مغامرات بديعة صاخبة ، ماذا ستكون ملامحه ؟ ولو لم يترك الحزن البشري كسلسلة متقطعة من الانفعالات الناقصة ، فبأي شكل من أشكال التقدم المنتظم سوف يظهر ، وهل يمكن للألم أن ينتهي إلى سوداوية تكون حادة ونفيسة ؟ إن أعمال التخييل العظيمة تلزم نفسها بهذا النوع من الموضوعات . فهي لاتثبت شيئاً ، بل تطلب من القاريء أن ينظر من خلال عيني الكاتب ، وأن يشعر بذلك قبل كل شيء .

يرى كونراد أن مهمة أعماله كانت « قبل أي شيء أن تجعلك ترى » . وقد كان حرفياً في حديثه ، لأن الصورة البصرية هي أول ما يشارك فيه القاريء . وما يتوجب على القاريء أن يراه كان بطبيعة الحال الاشياء التي تنقل مشاعر كونراد إزاء العالم الذي يبدع . ومما يدل على مغزى أن وردزوورث يعتبر في مقدمته أن قوام القصيدة في معظمه من مشاعر الشاعر . فيشدد هنري جيمس في مقدمته « للأميرة كازاماسيما » على الجوهر ذاته في التخييل . الشرط الرئيسي لشخصياته

التي تستخدم « للتسجيل» أنها يجب « أن تشعر بأوضاعها الخاصة » . فالشعور كما فهمه وردزورث وجيمس يفترض مايسميه جيمس «وعياً» ، وإن كان هذا أمراً يقع وراء الادراك الفكري ، ويعتمد على نوعية العقل المدرك . وبما أن تجلي شخصية من هذا النوع — وجوهره الحساسية — هو مقياس الكاتب بوصفه مبدعاً ، فهو تشخيص الكاتب لمشاعره بالطريقة الوحيدة التي يملكها . وهو ليس مجرداً ولا محدوداً . بل هو مجسد ، وهو بايحائيته غير محدود .

وبما أن الشعور مشترك بين الكاتب والقاريء ، فهو اجتماعي بأوسع المعاني . ولما كان هذا الشعور معنياً بالعلاقات بين انسانين أو أكثر فهو ينطوي على التخلق . فاذا كان القوام عاطفة فان الخلق يستكن في الاشفاق ، وهذا ينبجس من الاحساس بالقرابة — أو ما سماه كونراد تضامن الجنس البشري . وهو أمر لا يحاول الكاتب الدفاع عنه بالمجادلة ، بل يسعى إلى نقل تقديره له . فاذا نجح كشفت عباراته وإيقاعه عن شعوره بالوضع الذي تخيله .

وسنجعل توضيحنا في رواية « لوردجيم» — فليست المسألة أن الشرف صفة قيمة ، فلعله أن يكون ضرورة إذا أراد الانسان أن يكون شيئاً غير مخلوق تعيس مسكين . الشرف هو أن يستطيع ضابط في زورق فرنسي محطم أن ينظر إلى عمله البطولي ، لحظة قيامه به ، نظرته إلى أمر عابر ، فيغفر جبن الآخرين ، ثم ينفجر فجأة في ابتهال مؤثر للشرف ، وبعد ذلك يهمد ببلادة ظاهرية غير خيالية . والانطباع الذي تتركه جمل الضابط الفرنسي المكسرة أحياناً هو أن الحياة يمكن أن تكون رهيبة ، ويمكن أن تكون محتملة ، ويمكن أن تكون سلسلة

مغامرات مذهلة . وفيما هو يتكلم عن الجبن المتأصل في الانسان ، تتطاول فترات صمته ، وحين يغرق حواره الداخلي في الصمت ، يجاس مفكراً متأملاً في اخفاقه . وفجأة ، وكأنه في بعث جديد ، يلمح مثله الأعلى في السلوك — « ولكن الشرف — الشرف ، مسيو . . . الشرف . . شيء حقيقي » (كذا ، طبق الأصل) . لقد عرف بعض الأمور تعريفاً دقيقاً ؛ غير أن صوره ، نبراته ، تحوله المفاجيء من الاكتئاب إلى الافتخار ، في حين أن صوته ظل هادئاً وغير مبال تقريباً — تلك هي عناصر التعبير غير المباشر عن مشاعره ازاء الأشياء . فهي تعبر عن وعي لا يمكن حصره بدقة وضبط . وباختصار . مهما يكن الكشف الذي قدمه كونراد حول طبيعة الروح الانسانية ومأزقه ، فانه في النهاية يرجع إلى الوقع .

أما بينيت فقد استخدم طريقة ألين من طريقة كونراد . لكنه في أفضل حالاته وضع نصب عينيه في « حكاية الزوجات العجائز » و«جلادمن الصلصال » الاهتمام بالنبل . ممّ يتألف هذا النبل ؟ إن معظم الحوادث في صفحات بينيت خارقة للمألوف بصورة متعمدة . ومع ذلك يصر بينيت على أن هذه الاحداث تجعل الحياة تستحق أن تعاش ، لأنها تكشف عن ومضات في الرواية وتؤكد على الكرامة الفطرية لدى الانسان . كل هذا لا يرويه بينيت بالكلمات بل بجو كئيب ، سوداوي غالباً ، يحدق بشخصياته وبتقلبهم لمصيرهم برقة وصبر . فهو يطلب منا دون تميع عاطفي مشاركته بالتحقق من أن الأحداث موجودة كما يجب أن نشعر بها . ومرة أخرى نجد وراء الوقائع والاحداث ، الوقع .

حين نلتفت إلى توماس هاردي نجد أننا نتعامل مع شاعر يكتب روايات ، فالعقد في روايات « تس سليلة دربرفيل » و « الحطابون » و « وجود الغامض » بعيدة عن الاحتمال واميلودرامية مثل العقد في « يد أثلبرتا» و « اللاويون » . كذلك فان بعض الشخصيات متخشبة ، ومجال التجربة ربما كان أضيق . غير أن روح الجمال بعيدة عن الروايتين الأخيرتين ، وان كانت تحوم فوق الثلاثة الأول إن ثقة تس الطفولية هي التي أعانتها على الإبلال من ضربات القدر المتكررة . وفي طبعة هاربرز من صرخة العذاب تقول للملاك « فقط ، فقط — لا تجعل العذاب أكبر من أن أستطيع تحمله » . فنجد أن تناغم صوتها الخافت ورجوعها الساذج إلى لهجة طفولتها يتجاوزان المغزى الحرفي للكلمات كي ينقلا شعور هاردي تجاه مأساتها وتجاه انطلاقة روحها . وبدون اهتمام بالوسائل التي تترك في النهاية مارتي ساوث وحيدة عند قبر غايلز وينتربورن ، نلتقطُ إيقاع رثائها : « كلا ، كلا ، يا حبي . لن أستطيع أبداً أن أنساك ؛ لأنك كنت رجلاً خيراً ، وقمت بأمور خيرة ! » . ففي صرخة تس ومرافقة مارتي ردد هاردي أسى سحيق العهد وأظهر أنه يمكن أن يكون جميلاً . وفيما يستلقي جود محتضراً نستشعر الراحة في الاعتراف بأن الأسى الكوني من أيام أيوب — « ليت النهار الذي ولدت فيه لم يكن » — يخلع على الحياة الغامضة حجماً بطولياً . فالكلمات مرة ، ومع ذلك تنقل مدلول التسليم بحتمية القدر ، والقارىء يغلق الكتاب وقد تزود بفهم أفضل وشعور أفضل بطبيعة التطهير المأساوي . ثمة تناظر نهائي يسمح للمرء أن يردد قول الجوقة في «شمشون المصارع » حيث يتحدث ميلتون عما يتعلمه المرء من قصة شمشون ، ثم يغادر جمهوره أخيراً وهم في حالة « هدوء البال ، فالعواطف قد سفحت » .

فعند هاردي كانت الطبيعة ذاتها كائناً حساساً تقريباً ، بايقاعها الخاص بها . ففي « الرابية القفراء المعزولة » التي كان على تس أن تجتازها ، ثمة « نوع جديد من الجمال ، جمال سلبي لعراء مأساوي » ، أو في طبعة أخرى ، جمال له ماهية « نبرة مأساوية » . ولا تسوغ مثل هذه النظرة إلى العالم أية نظرة فلسفية ، حتى تلك التي أقامها هاردي في «السلالات » . ومع ذلك فانها تتجاوز العقل بوصفها نتاجاً للمخيلة والشعور .

فكيف تختلف هذه الروايات جميعها عن رواية زولا « الصدمة » ؟ إنها لا تختلف باختلاف فلسفتي الكاتبين، لأن زولا وهاردي كلاهما يميلان إلى الحتمية . كما أنها لا تختلف بمقدار صدقهما إزاء الواقعية ، فكلاهما كان يجهد نفسه في انتاج ما يشابه الحقيقة. الخلاف هو أن هاردي . في أفضل حالاته ، كان شاعراً ، سواء في القريض أو في التخييل ، والحق أنه كان أفضل في النثر .

وحين نلتفت إلى هنري جيمس ، المؤلف الذي اختار أن يكتب عادة بطريقة تأملية . لا نجد سوى تنويع على موضوعتنا . فأحياناً يؤلف جيمس جملاً لا تسلك إلا في قصيدة ، كما فعل في « السنوات الوسطى»، حين جعل بطله الروائي يلخص المثل الأعلى للفنان بقوله : « إننا نعمل في الظلام . نفعل ما في وسعنا . نمنح مالدينا . شكنا هوانا وهوانا عملنا. وما تبقى هو جنون الفن » . أو كما ففعل في نهاية « جناحا الحمامة » ، فلكي يبين حدة المأساة التي أثارتها أفعالهما الشريرة ، يجعل كيت وهي تنشج تجيب حبيبها السابق : « لن نعود مرة أخرى كما كنا أبداً » . ويؤدي جيمس بكل عناية ، وبصورة نموذجية ، وقع مشاعر شخصياته

ازاء الحوادث التي تصيبها . فنرى في « السفراء» ، وهي رواية تطفح بالحوادث التي قد تجعل عقلاً قليل المثالية ينقلب إلى ساخر مشمئز ، أن جيمس يصور الحاج ستريثر على مشاهدة التجربة كما وجدها ممثلة في لوحة لامبينت عن الحياة الريفية الهادئة . ويعلن جيمس تكراراً في الرواية أن العالم الاجتماعي الذي يتحرك فيه ستريثر يمكن أيضاً النظر إليه على أنه غابة قبيحة من النفاق والأنانية .إلاأنه يدعو القاريء إلى المجزفة معه برؤيته ، لا من خلال عيون حسيرة شديدة التأثر ، بل عبر مخيلة ثاقبة لعقل نبيل مشفق ، يحول تلك الغابة بكيمياء الروح ، وليس بالتفكير ، إلى قوام لرواية ناضجة .

وفي وسع المرء أن يمضي في سرد الامثلة إلى ما لا نهاية ، ولكن مثلاً موضحاً واحداً قد يفي بالغرض . ففي رواية « الامواج » ، أعفت فرجينيا وولف نفسها من أعرق السمات التقليدية في السرد ، وقدمت بدلاً عنها حالات متعاقبة رمزت إليها بضوء على الأمواج في الضحى وأعطتها تجسيداً بواسطة أفكار الشخصيات وكلماتهم إبان تحول المشاهد عن الطفولة إلى الكبر . فقد تخيلت الحياة ، بطريقة غنائية ، على أنها سلسلة من الصور لكل منها وقع فريد خاص ، وكل منها يسهم في الشكل السمفوني .

ما إن يذكر المرء « السفراء» أو « تس » حتى يذكر أبطال هاتين الروايتين وما فيهما من أحداث ، وبالعكس ، فبعد أسابيع من قراءة «الامواج » لا يذكر المرء الشخصيات والمشاهد إلا عن بعد وكأنه غائم الذهن . ومع ذلك فالسمات الدقيقة لستريثر أو تس أقل أهمية إذا قورنت بشخصيات وولف المتفوقة ؛ فلديها يشعر المرء أنه من خلال

استجابتهم الخاصة لمجموعة من الظواهر الخيالية المحضة قد صفى أو قلب ادراكه لوجوده الفاني في عالم خالد ، وأن ذلك أفضى به إلى تقدير مأزق الانسان مما أشعره بالراحة وبالطمأنينة الجمالية — وربما بجمال لا تحيط به الصفة — وتلك حالة يمكن بلوغها في عالم الروح الخداع واللامتناهي ، وهي حالة صادقة بقدر ما يتعلق الأمر بالصدق .

فان كانت الرواية ناجحة ، كان هذا كله مما ينقل الكاتب إلى القاريء وان لم تفعل هذا فليس تماسك العقدة ، أو اتساقها السيكولوجي ، أو محاجتها الواضحة أو الضمنية ، أو مهارتها الصنعية ، أموراً ذات بال. أما أن فعلت ذلك فقد صنعت معجزة بشكل ما . لأنه من خلال الخضوع التام للوقع الذي ابتكره الكاتب يمر القاريء بتجربة انتعاش خيالي ، وربما كانت تجربة بعث . وحين يعود القاريء من الرواية إلى نفسه لن تكون الظروف المحيطة به أكثر تنظيماً مما كانت إلا أنه يميل إلى الشعور بها بطريقة جديدة . وهذا يمثل ما قاله جيمس عن جنون الفن ومعجزته.

*

الرواية ذات الوقعين

انمــاط القرن العشرين
ومشكلات القرن الثامن عشر

روبرت ب. هليمان

١

أعني « بالتخييل بوقعين » » الروايات التي نحس في تأثيرها علينا بشيء من التفاوت أو التضارب أو التنوع أو الابتعاد عن التوقع الذي ترهص به الصنعات الموجهة الظاهرية التي يستخدمها الروائي . واجتنب مصطلح« الغموض » لأنه استعمل باسراف ، ولأنه ، اذا استعمل بدقة أفاد ازدواجاً في الدلالة لا ينجلي ، وهو أمر بعيد عما أرمي إليه في هذا المقام . ومن ثم فانني لا أستعمل أيضاً « الازدواجية » لأنها تذكر القاريء حتماً « بالرؤية المزدوجة » ، وهذه صفة الوعي الخلاق الذي لست بصدد الحديث عنه أيضاً . وقد فكرت بكلمة « المزاوجة » التي قد تصلح للمعنى الحرفي إلا أنها ستصرف النظر إلى الاتجاه الخاطيء فتفرض ظلالاً خلقية لا معنى لها ثم تتجاهلها . « الثنائية » قد تكون المصطلح المفتاح ولكن تفوح منها رائحة الثرثرة النقدية المفتعلة . وهكذا لم يبق لنا بعد كل هذه الحذوف سوى « الوقعين » . واستعمل المثنى

مجازفاً بالإفراط في التبسيط ، بدلاً من « ثلاثة » أو « عدة » لأنني اهتديت بخبرتي إلى أن الانشقاق أو التنافر (إذا بلغت الأمور هذا المبلغ) قائم أساساً بين صفتي وقعين ليس أكثر . (ويمكن المجادلة نظرياً بأن عمل عدة تيارات وقعية أمر مستحيل لأن الوعي الذي ينبغي أن تأتي منه تنقصه درجة التكامل المطلوبة للقيام بالتأليف . إلا أن هذه قضية أخرى) .

بقيت ملاحظتان أخريان لتحديد اتجاه هذه المقالة . مصطلح « الوقعين » لايشير الى الربط التقليدي بين تأثيرات أنواع أدبية مختلفة تدل عليها عبارات مثل « الملهاة المأساوية (ترجيكومدي) » و « المأساة الرومانتية » . فمع هذين النوعين أو مع أعمال مختلفة الأنواع يمكن التعايش بسهولة . واذا لم نلتقط فوراً التماساك المركزي فنسلم بأنه موجود ونجد أنفسنا مضطرين الى البحث عنه . مصطلح « الوقعين » يتضمن مشكلة أو صعوبة ليست بالضرورة تفككاً في الوحدة لا يلتئم ، وانما هو على الأقل انحراف يثير الفضول . ثانياً ، مصطلح « الوقعين » لايماثل « المعنيين » . وهذه قضية حساسة طبعاً ، فأنا لاأقصد أن « الوقع » و « المعنى » يمكن فصلهما بسهولة . فللحديث عن « الوقع » صلة مع « الشعور » بالعمل الأدبي ، ويمكن لهذه الصلة ان تعزى الى المعنى بطرق متعددة : فلأننا « نشعر » إزاء العمل بطريقة هي كذا وكذا فقد نعزو اليه كذا وكذا معنى ، او بالعكس ، فقد نبحث عن معنى معين مما يثير فينا آلياً شعوراً معيناً بدلاً من شعور آخر . وقد يكون شعورنا مختلفاً بازاء « دورة اللولب » لو أننا اعتقدنا منذ البداية إما بأن المربية تفسد الأطفال الطيبين أو بأنها تخفق في اصلاح السيئين . ولكن هل نحتاج لذلك ؟ الوقع في الحالتين مفزع ومشؤوم ، ولن يخطئ القارئ

فيفهمه على أنه رومانتي أوهزلي . فاذا كان في معنى الرواية غموض فليس في وقعها التباس أو تذبذب . ولكن حين توجد الريبتان معاً . أفضل التعامل مع مشكلة الوقع ، ولتكن مشكلة تذبذب أو تناوح أو ازدواجية دائمة . وهذا المشروع يختلف قليلاً عن العمل النقدي المتنوع . أي عن تأويل المعنى غير الواضح . فان لم أتكلم عن « مايقول الكاتب » فلأنه يبدو لي لاعلاقة له بمناقشة الوقع أو متضمناً فيه . فاذا كان ثمة مسألة وقع ، ففي وسع المرء أن يصفها أو يخمن سببها . وقد تنشأ المسألة عن انقطاع الاتصال أو غموضه في المادة القصصية . وقد تنشأ لان لدى الكاتب « مقاصد » مختلفة يوجهها في أوقات مختلفة ، أو لأنه خضع دون وعي لتغير خفي في الاتجاه . وقد تنشأ لأن استجاباته قلقة إزاء شخصية أو وضع ، أو أن لديه ، على مستوى أعمق ، تضاربات عاطفية تعبر عن نفسها في عناصر تخييلية تأثيرها ليس متناغماً تماماً . وقد تنشأ لأنه يعمل وفق أعراف لانفهمها ، وأنه استطاع أن يوفق بين النتائج الوقعية لكننا نحن نرى تفاوتها لأننا من عصر أو حضارة مختلفين . فمثلاً تظهر رواية ليدي مورا ساكي « حكاية جانجي » وهي تناوح بين أسلوب حكايات الجاني (فنعجب لعظمة الشخصيات وطرافتها وللصدف والشراك ، وكلها مغالى في تصويرها) وبين واقعية اجتماعية محيطة تمام الاحاطة بالآفات النفسية والعاطفية لحياة غرامية قلقة (كما يظهر ذلك في مستوى من التخييل أقل عند أفرا بيهن أومستوى أعظم عند بروست) . بل إن مورا ساكي تستطيع حتى أن تبلغ مستوى واقعية خلقية بديعة . في إحدى المناسبات يتفجع البطل ، وهو الأمير جانجي ، من عاطفته نحو فوجيتسوبو زوجة والده الامبراطور العجوز .

فينتحب من « القدر العدو للانسان » و « القيود » التي « تنتزعه من الفردوس » . فتجيبه فوجيتسوبو بهدوء « إذا كان هذا القيد يحرمك طول الوقت من الهناء ، فلا تلم القدر المعادي بل لم قلبك لوماً مراً » (الجزء الثاني ، الفصل الأول) . ولكن بعد تلك الاندفاعات المتهورة في كبد الحقيقة تعود مورا ساكي بسهولة الى الممارسة البديلة فتجعل جانجي يتألق بمزيج من مواهب دون جوان وفرانك مربول وجون كينيدي . ونحن لانعرف إن كان هذان الوقعان يبزغ تأثيرهما من انشقاق كامن في الحكاية ، أو أن يابانياً من القرن الحادي عشر يمتثل بشكل عفوي لتقاليد عصره قد شعر بانسجام لايتاح للقارئ الغربي الحديث .

واذن توجد مصادر متعددة الرواية ذات الوقعين . وعلى الرغم من أن تمحل المعاذير عمل بعيد عن الثقة فلا يجمل بنا أن نجعل منه شغلنا الشاغل ، فانني سأحاول وضع بعض الترجيحات عن أصول انعطافات معينة . فاذا كان لبعض هذه الافتراضات معنى ، فقد تلقي الضوء قليلاً على الروائيين أو انتاجهم أو عملياتهم .

٢

والروايتان اللتان تستحقان أوفى المعالجة هما « مول فلاندرز » و « باميلا » . والمشكلات التي تقدمانها ستكون عميقة المغزى إذا استطعنا أن نراها في سياق مايقع في عدد من الروايات الأخرى ؛ أضف إلى ذلك أن أي عرض مختصر لها سوف يزيد قليلاً في تطوير الإطار النظري .

قد يكون تأثير الوقعين عرضياً أو رئيسياً أو شاملاً . وعدة أمثلة من كل من هذه التفصيلات تكفي لتوضيح الفروق .

ففي رواية سكوت « روب روي» يكون التأثير عرضياً ولكنه معاود ، وإن لم يكن من خصائص الرواية ككل لأنه يظهر في عدد من الحوادث . إن موريس ، عميل الدولة ، يطوح بسكوت في اتجاهات مختلفة . فنحن أولاً نرى موريس مسافراً مذعوراً إلى سكوتلندا بحيث يثير ابتسامنا ، فهو « مضحك » بالمعنى القديم ؛ فيخلق وقع الفارس (المهزلة الأدبية) . غير أننا نعلم أنه يحمل مالاً ليدفعه إلى قوات الجيش في الشمال و « برقيات ذات نتائج هامة » (الفصل السابع) — مهمة لا يمكن تصورها لشخصية كالتي صنعها سكوت . وبذلك تتوقف استجابتنا له بفعل اصطدامنا بعدد من البينات الروائية . بعد ذلك نتلقى صدمة من النوع الخاطيء ، وذلك حين يكون موريس سجيناً فيتم اغراقه بوحشية بأمر من هيلين ماك جورج (الفصل ٣١) : وليس في وسع حكاية أن تقفز من العربدة إلى الفزع ما لم تكن تلك التقلبات الفجة هدفها الرئيسي . إن السجين الآخر لهيلين هو يلي نيكول جارفي ، وهو « لم يستطع أن يخفي فزعه ، إلا أن الكلمات فرت من شفتيه بهمسة خافتة محطمة — (إنني أحتج على مثل هذا العمل بوصفه جريمة قتل دموية قاسية — هذ عمل ملعون ، وسوف ينتقم له الله بالطريقة والوقت الملائمين) (الفصل ٣٢) . وبذلك يدفع سكوت جارفي إلى انفجار خلقي مفرط . بعد خمسة عشر سطراً فقط ، حين تسأل هيلين جارفي عن رأيه في عملية الإغراق إن كانت ستطلق سراحه ، فيجيب : « أه ، أه ، إحم ، إحم . ... سأفكر بأن أقول أقل ما يمكن — أقل ما يقال ليحجب عين الشمس » .

وفي حين يتصور سكوت بدقة عدم الاتساق المنبعث من الاهتمام بالذات ، فانه يطرحه علينا طرحاً فوضوياً بحيث يحلق لنا مهزلة من نوع آخر — مهزلة الفعل الآلي الفظ — وبالتالي يخلق قفزة عنيفة أخرى من الفزع إلى العربدة (قفزة صارخة إلى حد أنه يسعى في الصفحة التالية إلى تخفيفها). ثمة قضية أخرى يمكن مقارنتها بها : فلكي يكافيء سكوت بطله فرانك يضطر إلى قتل خمسة من أبناء عم فرانك ، وكلهم شبان أصحاء ، لذلك يفتعل في صفحة واحدة خمسة حوادث مهلكة (الفصل ٣٧) . وهنا تواجهنا ثانية المهزلة الآلية — إن تسلسل الضربات الثقيلة هنا لا يمكن أن ينعكس ، إلا أنه يظل مضحكا في صميمه . ويظل علينا مع ذلك أن نأخذ مأخذ الجد حالة التمزق التي يعيش فيها الأب الباقي على قيد الحياة ، وأن نوافق على حكمة تحول فرانك إلى لورد .

ونجد سكوت يعجز عدة مرات عن الامتناع عن المهزلة ، وان اصطدمت بتأثير آخر لا يعتبره تافها . فقد يثير فينا الضحك في أي وقت بصرف النظر عن مناسبته للوقع . فهو الحكواتي الذي يستطيع أن يهرج أو يبكي كما يشاء في عدة صفحات . وقد يكون من التناول النقدي اللطيف أن نصف فن سكوت بأنه « وحدة التسلية » : التسلية دائماً تعني التغير والتجدد والتنوع ، بحيث إن تعاقب فقرات متفاوتة الوقع قد تبدو وهي تجسد الفكرة الافلاطونية للتسلية . ولكن هذا يخلط فن الرواية بفن برامج الفودفيل . ومع ذلك يبدو أن هذه الطريقة تخفف من غلواء الاتهامات بانعدام الاتساق .

ومما يغري كثيراً الظن بأن الرواية التي تتصف « بوحدة التسلية » تكشف عن الجمهور بقدر ما تكشف عن الكاتب . ولكن من السهل جداً

النزول إلى جماهير معظمها جاء بعد اشتراط كولريدج بأن تكون الوحدة أكثر قوة ، بما في ذلك قراء حساسيتهم الأدبية مرهفة وفطنتهم النقدية حادة . ولعل من الأفضل أن نفترض في انسانية القرن التاسع عشر استجابة عفوية واسعة لنجاح سكوت – ثم نؤجل التساؤل عما جعل هذه الاستجابة تتضاءل في أيامنا ، وإن لم نستطع أن نعزو ذلك إلى وجود مقدار أكبر من القراء المطلعين والشكاكين .

ويكون تأثير الوقعين رئيسياً حين نستطيع أن نرى مفصلاً تدور عليه الرواية بوضوح من نوع مؤثر إلى آخر . وربما لا يحدث هذا إلا في أواخر الرواية . والشاهد على ذلك مادار من جدل حول ما إذا كانت المادة الرئيسية لرواية لورنس « قوس قزح » تؤيد نهاية مفرحة . وتوجد أمثلة ذات مغزى أكثر مركزية على تأثير الوقعين الرئيسي في رواية ثاكري « قضية باطلة » ورواية ميريدث « محنة ريتشارد فيفرل » ، وهنا لا يسعنا سوى التخمين عما قاد الكتاب إلى هذه التقلبات الصاعقة .

بيكي شارب تكسب رزقها من غير عرق جبينها ، لا يؤرقها ضمير ولا عواقب ، وتلقي التبعة على الآخرين ، ويخطط وتحسب وتدبر أمورها ، فتتقدم بمقدار ماتنتهز الفرص من لعبة الى أخرى . ونحن نفرح لنجاحها ونأسف لفشلها ، أي أن النذل بطلة والايقاع ايقاع روايات العيارين . لكن هذا لا يصح الا في النصف الأول من الرواية أو مايزيد قليلا . ثم يتغير الايقاع حين تجعل بيكي ضحاياها من الابرياء الذين نضطر الى النظر اليهم على أنهم ضحايا نوجه اليهم العطف الذي كنا نصبه على بيكي . حين تخدع بيكي زوجها ، وتتجاهل ابنها ،

وتهجر مالك الأرض راغلز وخادمته الآنسة بريغز ، تكف عن أن تكون تلك النذلة المحببة التي تستفيد من حماقات الآخرين أو تسدد اليهم اللكمات حسب قوانين اللعبة التي يلاعبونها بها ، وتغدو محتالة قاسية على شباب طيبين . لم يكن ثاكري مضطراً الى كتابة الرواية بهذا الشكل : كان في وسعه أن يبقي رودون والصبي رودي خارج المشهد أو يصورهما بصورة نذلين منحطين لايمكننا أن نودهما . إلا أنه رفض أن يحافظ في روايته على طريقة روايات العيارين ، أو أنه لم يفكر بذلك . وبدلا منه التفت الى بيكي .

حين تنقلب بيكي من امرأة لعوب ساحرة الى عاهرة مخيفة ، تنسحب رواية العيارين ويحل محلها وقع هجائي حاد (وهذا أيضاً تغير في النوع)لعل ثاكري لم يكن مرتاحاً لرواية العيارين . ولعل الواعظ أو الخلقي في نفسه دفعه الى شكل فني يتسع لاصدار حكم ؛ ولعل الجو الثقافي الذي كان يكتب فيه (اذا كان لنا أن نفترض أي افتراض حوله) أو احساسه بتوقعات القراء نحياه عن أسلوب رواية العيارين غير الخلقي .

ونستطيع أن نصدر حكمين نقديين على هذا التحول في الوقع ، الا أن أياً منهما غير مرض . فان حكمنا بالفشل جازفنا بأن نكون متحذلقين حول ضرورة التقيد بالقواعد ، وتجاهل تاريخ مجيد لاستجابات خيالية لايبدو وجوه صعوبة في وقعها (تزيد على نقص الوحدة أو اللياقة عند شكسبير (. وعلى المرء أن يحذر من هذا الخطر ، وان ظل يأسف لضياع رواية العيارين picaresque ، بما فيها من امتاع ، ويشعر بأن ثاكري انقلب لغير ما ضرورة على بيكي واستخدمها لتأييد

أحكام خلقية يميل اليها . أما التقرب الثاني من المشكلة فيقوم على تسويغ انقلاب الوقع بأن نجاح ثاكري أمسك بالتضمينات الحتمية لرواية العيارين ونفذ بالأسلوب الى أعماق لابد أن يفضي اليها اذا لم يقتصر عنها الكاتب تقصيراً تعسفياً . وبهذه النظرة يكون الفعل اللاخلقي في أعماقه لا أخلاقياً . أي ليس الشر سوى ابتسامة على وجه النذل ، ويكون على الفن المسؤول أن يغوص الى أبعد ما يكون في عمق الأمور ، ومع ذلك فهذه النظرية غير مقبولة ، فمن سوء الحظ انها تلزم كل عمل أدبي بنوع من القسوة الميتافيزيكية لا تكتفي بمحو تنوع الدعوة المتأصلة في تنوع الأساليب بل تمحو أيضاً الاشباع النوعي الخاص بكل أسلوب ، وهذا الاسلوب لا يمكن أن يوجد الا بتقبل الحدود التقليدية بدلا من اختبار شمول أو غائية كونية . فقد نزعم أن رواية العيارين تسرنا بأن تجعل من الممكن القيام بممارسة لايلة عن نذالة كل شخص (أو لعله تطهير) — فتتذوق المنافع بالحيلة وخفة اليد والانتهازية — وعن حاجته الى اقتحام المناطق غير الخلقية . وبطبيعة الحال ، نجد رواية العيارين تعترف اعترافاً طقسياً بعدم أهلية طريقة العيارين في الحياة بأن تجعل البطل ينتهي في السجن . ومما يثير الشفقة أن ثاكري جسد عن طريق بيكي الاعتراف الطقسي باعلان من لحم ودم عن اللوم الخلقي .

والتغير الرئيسي في الوقع بين تماماً في « محنة ريتشارد فيفريل » حيث ابتعد مريديت ، للأسف ، عن الملهاة واستغرق في ميلودراما هجائية . ففي الملهاة ، يعرض البطل بتخبطه ، بخداعه لنفسه ، أو بحماقته ، وان كان بامكانه نظرياً أن يفهم كل ذلك ؛ أما في الهجاء فعيوب البطل تتثبت وربما علتها مسحة الرذيلة ؛ وفي الميلودراما نرى

عيوبه وضحاياه . ويمكن لهذه الطرق أن تترابط ، الا أن ميريديث لم يخضع « محنة ريتشارد » لهذا الربط . بدلا من ذلك خلق وقعاً هزلياً فاخراً نتوقع منه أن يستمر الى آخر الرواية ، لكنه يرخي قبضته عنه : فنرى نزاهته تستسلم لعداء شديد ، يظهر أولا حين تستنكف مسز دوريا فوري عن الزواج من ريتشارد ، وتعزي ابنتها كلير في الوقوع بحبه ، ثم تجبرها على زواج بديل من رجل في ضعف عمرها . هذا الزواج غير المعقول أبداً يقتل كلير أو يسهم في قتلها . ويتمسك ميريديث بهذا الموقف العاطفي بقراءة يوميات كلير بعد موتها . الى هنا والرواية تنظر الى مسز دوريا بسخرية لطيفة على أنها أم مزواج لها « نظامها» الخاص بها . وهذا تضاد مسل مباشر وعملي مع خطة السير أو ستن النظرية المحكمة التي تهدف الى تربية ريتشارد . لكنها الآن تغدو غولا . وبذلك يفقد ميريديث سيطرته على وجهة نظره . قد نرى أنه غضب على مسز دوريا وشعر بالحاجة الى اهانتها تجعلها مذنبة في ذبح انسان على غير ارادة منها . (بعيد ذلك ، وفي تفجر عاطفي آخر يضعها في انقلاب ثان يحولها هذه المرة الى امرأة نادمة وعاقلة بصورة مفاجئة) .

من الصعب تجنب الاستنتاج بأن ميريديث يسلم نفسه للغضب عدة مرات للذلك يقع في تغيير الوقع ويجعلنا ننفصل عنه . أولا ، سأتخذ خطوتين وقائيتين . فلن أستخدم الكليشة الغثة القائلة ان الكاتب يجب أن « يحب » شخصياته ؛ بل ان التزامه يقتصر على النزاهة وبذل الجهد ، ويلغمها الغضب (وكذلك « النقمة » و « الاشفاق » ، وهما فضيلتان اجتماعيتان ينظر اليهما خطأ على أنهما فضيلتان أدبيتان ، وان لم يناسبا

الا طريقة الهجاء الضيقة) . ثانياً ، قامت محاجة بأن ميريديث هيأ لنهاية « مأساوية » بواسطة تلميحات لفظية وصورية ورمزية مبكرة ؛ ولكن هذه الأمور كلها لا توازي أو حتى لاتعدل الوقع الهزلي الذي أقامته بكل احكام اللغة والاحداث في النصف الأول من الكتاب — وهذا مايجعل الخاتمة الهزلية تبدو حتمية . ولا شك بأن ميريديث لامع الذكاء حقاً في وضع الرابطة بين الحب والانانية ، بين الاحسان وحب السلطة . ان الحب الأبوي الذي يبث الحياة في« نظام » أوستن ينصهر في احترام الذات الذي يسيطر عليه حين يتعرض حبه وسلطته للرفض . ان السلطة المحبة لخير الآخر تنطوي على حب للسلطة ؛ كما صور الألوهية الخفية ولكن الثابتة تحدد الدور الذي يقع فيه السير أوستن بالفطرة ، كما أن الأب المجحود يغدو الألوهية المتحداة وهي « تحاكم » (الفصل ٣٩) أي تعاقب في هذه الحالة الطفل الذي اتبع هواه فوقع تحت سلطة أخرى . هذا التطور صحيح نفسياً وخلقياً . المشكلة هي ان كان الوضع الذي خلقه ميريديث يضطره الى ابقاء المستر أوستن على قساوة مشاعره المتحداة والى متابعة البحث عن سلطة بديلة مما يجعل الكارثة محتومة . واني لواثق أنه غير مضطر الى ذلك . فمريديث يرينا الطريق الهزلي للخروج من المأزق حين يحاول أن يقنع ريتشارد بالعدول عن المبالغة في الاستجابة لغوايته وللرجل الذي سهلها له : « سير أوستن احتجزه ، وبخه ، ناقض نفسه ، وجعل كل نظرياته باطلة » . بل انه « أسير شك غير مألوف بحكمته ، مرتبك ، يستحق الرثاء » (الفصل ٤٨) . هذا هو الحل الهزلي الحق ؛ ولعل سير أوستن أوصل اليه مبكراً قبل أن يقلل حبه للسلطة من قوة حبه لابعاد ريتشارد عن الحماقات الميلودرامية

وقد أنعم ميريديث على ريتشارد بموهبة السخرية الانتقادية من نفسه ، وهذه قد تكبح تطرفه الرومانتي حين تتعمق في نفسه . غير أن ريتشارد ضحية ، ليس ضحية حماقته وحماقة أبيه، ولكنه ضحية حاجة ميريديث المتزايدة بشكل ظاهر لاهلاك سيراوستن . فبعد أن أنقذه من صرامة لاتعرف الهزل انقلب عليه بشكل عدواني وفي الفصل الأخير وجه اليه الضربة القاضية . فاما بدافع الغضب واما لسوء تفسير دوره تخلى ميريديث عن الوقع الهزلي والسحري تقريباً الذي ظل محافظاً عليه بنجاح الى النهاية .

٣

أرجو ألا يبدو كل هذا حذلقة ، اذ ليس قصدي تتبع العثرات بل اجراء عرض لبعض الخلل الذي نشعر به في الرواية . ومن غير المحتمل لمناقشة وضع شامل بايقاعين أن يبدو تسقطاً للهنات ، اذ لايستطيع المرء هنا أن يشير الى أحداث معينة أو انقسامات كبرى تشجع على وضع بدائل . فحين تكون ثنائية الوقع شاملة تكون مفروضة ، ولا يستطيع المرء الا أن يبحث عن طرق لفهمها . أولا ، عدة تمهيدات لاقامة السياق الراهن ، ثم معالجة الموضوعين الرئيسيين ، « مول فلاندرز» و « باميلا » .

مثل سريع : يتجه تأثير الوقعين لأن يكون شاملا في الجزئين الأول والثاني من « رحلات غليفر » حيث يمثل ليليبوت وبمقدار أكبر بلوبدينغانغ بشكل رئيسي محاكاة ساخرة لأوروبا وعوالم طوباوية . والتأثير شامل حقاً في القسم الرابع حيث يتنافس بشدة التعاطف المبدئي والملح نحو غليفر ، مع الاحساس به وهو يعاني الضيق والعجز . ومع ذلك فربما

كان علينا هنا أن نحيل المشكلة الأساسية الى غموض الاحساس أكثر من ثنائية الوقع .

الحالات التي تمثل تأثيراً شاملا للوقعين دون التباس فكري يولد تأويلات متضاربة مضادة (كما في غليفر والهوينهم) تجري في ثلاث من روايات هاردي الرئيسية — « عمدة كاستربر يدج »، « تس سليلة دربرفيل) » ، « جود الغامض » . فهذه حكايات واضحة عن الاخفاق والنكبة ، ونعرف من عانى الالم ومن فاز بشق النفس ؛ فلا توجد تلميحات رقيقة عن النصر في الهزيمة ، أو مفارقات أو تقلبات أخرى نرد اليها الفكر التخييلي المعرض لتفسيرات متناقضة . واذن فثنائية الوقع تعكس ازدواجية في شعور هاردي بمصادر الشؤم ، الشعور الأول يقوده الى نظرية شكلية ، والآخر يستند الى حدس فني . فمن ناحية يتذمر ، ومن ناحية يدرك ويسجل ؛ من ناحية يلوم الكون والمجتمع ، ومن ناحية أخرى يفهم الشخصية على أنها قدر . فهو يتحدث عن زوجة العمدة سوزان وعن ابنته اليزابث جين على أنهما ضحيتان بائستان ، حتى حين تتخطيان الصعوبات وتلبيان رغباتهما القلبية بنجاح ؛ ان هاردي يميل الى لوم أنجيل كلير وتبرئة تس حتى حين يربطان في خيالهما أفعالهما بعقد تمثيلية كامنة في طبيعتيهما ؛ وهو يعامل باستمرار تقريباً جود وسو على أنهما ضحيتان مسكينتان في حين أنه يعطيهما بنيتين نفسيتين وعاطفتين قل أن تنتج عنهما حياة أسعد . واذن فهاردي في وقت واحد ، محتج متورط (مع ميزة أنه يعرف أن الزلات المشتكى منها لايمكن اصلاحها) وفنان متزه معتزل . وهو يناوح بين تذمره من الأمور والقبض على زمامها . المتذمر يصل من خلال الشكوى

والتهجم الى وقع اليأس ، والمتحكم يصل من خلال فهم الواقع الى وقع مأسوي . ولن أقول هذا في هذا المقام سوى مايكفي لتقديم قضية الازدواجية الشاملة في الوقع بشكل عام ، وبذلك أمر مرور الكرام على نقاط اشبعتها معالجة في مكان آخر (١) .

من طرق التعامل مع الثنائية الشاملة في الوقع أن نفترض في الكاتب بعض النقص في وحدة الوعي (وهي حالة بشرية حتمية تظهر عند غير المبدعين في عدم الترابط المنطقي اليومي . ونسميها « تغيير العقل » بالعامية). ولا أعني بالنقص علة مرضية مهلكة ، لأنني لا أستطيع التفكير بعمل شديد الاخفاق بسبب تفسخ داخلي من هذا النوع . على العكس . إن عدم تحقيق التلاحم قد يساعد على انقاذ الكاتب من نفسه : فلو أن هاردي مثلاً تمكن من فرض توافق بين صورته الشخصية عن الحياة وعقيدته عن القوى المعادية لأنتج عدداً أقل من الروايات . وقد فكر كينيث بيرك منذ سنوات خلت بانقسام في حوافز الكاتب ، بتواجد لمعتقد أو التزام يملي اتجاهاً أو سياقاً شكلياً ، وبآخر يمنح حيوية معينة لأجزاء من العمل تتضارب مع الالتزام الشكلي . يحدث هذا حين يتبع الكاتب بملء رغبته وبمقدار ما يعلم ، عادات سائدة في التفكير أو الشعور لكنه يتمتع دون علم منه ، ربما ، بعواطف وميول خارج التيارات الرئيسية في عصره (وديكنز شاهد على هذا النمط) ؛ أو حين يسجل بالتساوي حوافز حساسية معينة أو طريقة في الحياة متضاربة داخل العمل الفني ، أو على الاقل مشحوذة فيه (مثل الحب العذري والحب في البلاط في بعض روايات الرومانس) ؛ أو حين تفضي طاقات منفلتة إلى توكيدات لا تتوافق بسهولة مع التأكيدات العامة المنتشرة في الكتاب (كالبذاءات

والدفوعات عن النفس والتنازلات التي تتسلل إلى بطلات شارلوت برونتي) ؛ أو حين يولد الاصرار العقائدي نظاماً من التأكيدات في حين تفتح مرونة الخيال الباب لبيانات خيالية أقل تبسيطاً (كما نرى عند هاردي) . هذه طرق محتملة لتعليل ثنائية الوقع التي تظهر في «مول فلاندرز » و « باميلا » .

٤

على الرغم من أن تواجد الوقعين يبدو غير محتمل بشكل مسبق في روايات القرن الثامن عشر فالمشكلة ماثلة كما يشهد عليها الحجاج الذي دار حول « مول فلاندرز » وتذبذب المواقف تجاه « باميلا » .

الانقسام في « مول فلاندرز» بين حكاية انبعاث روحي (مول (مول بوصفها خاطئة تائبة وحكايتها من حيث هي دليل حذر للخطيئة والفساد) ، وحكاية نجاح دنيوي) مول كامرأة حريصة على المال ، وأخيراً كامرأة غنية) . وقد لاقى المفسرون العناء حين اكتشفوا وحدة باطنية : ففي طرف أقصى يقال إن مول أقنعتنا بصدق طويتها ، وفي الطرف الأقصى قرئت الرواية على أنها تجسيد هجائي للمادية البورجوازية. وقد تخلص يان وات بلطف من مثل هذه الاعادة لكتابة الكتاب وقدم قراءة مرضية جداً : فما يبدو لنا من اختلال لم يكن كذلك في نظر العقل البيوريتاني الذي لا يرى تضارباً بين الخلاص الروحي والضمان المادي وطريقتي تختلف عن طريقته في أنني أجد في الكتاب وقعين فأعزوهما إلى ما لدى ديفو من خليط من المواهب والقناعات دون أن أحاول استخلاص هذه القناعات من السياق التاريخي أو أعلن استقلالها عنه.

يتجلى الوقعان في مظهرين مختلفين . فهما ينتحلان شكلاً رئيسياً منذ الفقرة الرابعة أو الخامسة في الرواية . فالرابعة تنتهي بقول مول : «إنها نشأت في مجرى للحياة لم يكن فقط مشيناً . بحد ذاته، وإنما يميل في الحالات العادية إلى تدمير سريع لكلا الروح والجسد » . الخامسة تبدأ : « إلا أن الحالة هنا تختلف . بمقد أدينت والدتي بجريمة سرقة تافهة لا تستحق الذكر ، أي سنحت لها الفرصة لاقتراض ثلاث قطع هولندية جيدة من تاجر جوخ » . فالوقع في الأولى يدل على صرامة خلقية ، وفي الثانية على تقلب مناف للأخلاق . وقع الصرامة الخلقية يتكرر خلال الرواية بأكملها على صورة انتقاد ذاتي (مع تحقير للنفس « عاهرة » ، وغير ذلك (وتعنيف للآخرين وفي كلام كثير عن «تأنيب ضميري » ، وفي تعابير عن الندم والتوبة ، وفي مزاعم عن التحسن الخلقي (ينتهي الكتاب بمول وهي تعد بأنها وزوجها « سوف يقضيان ما تبقى لهما من عمر في توبة صادقة عن الحياة الداعرة التي عشناها ») .

ولكن وقعاً آخر ما يلبث أن ينشأ بعد ذلك في الصفحات التي تسجل فيها مول خسائرها المالية وأرباحها ، بنظرتها إلى ما تكسبة من علاقاتها الجنسية وكأنه من أنزلته السماء فيجب أن تتشبث به ، وباخفاق سلوكها في مجاراة احتجاجاتها (فهي تنفجر بألفاظ مفزعة عن زواجها المحرم قريبها ، إلا أنها — لأسباب اقتصادية — تشعر بأنها مضطرة للمحافظة على هذا السر — « وبذلك عشت في أعظم ضغط يتصوره مخلوق لمدة ثلاث سنوات زيادة » ، وبملاحظاتها الدنيوية الصائبة (العشيقات الطائشات المهملات « مستحقات للاحتقار ») ، بعدم اهتمامها بالأطفال (الذي يصطدم باجتجاجات عنيفة من المشاعر الأموية بين الحين والحين)، بالسهولة التي تصبح بها لصة ؛ وخاصة بملاحظاتها الذكية عن نفسها

بين الحين والحين التي تستأصل تصريحاتها الخاقية « (ليس الوعظ من مواهبي » ، « إني أعجز عن إلقاء محاضرات في الارشاد ») . وباختصار ، يوجد من ناحية اعلان ساذج عن الندم والهداية ، ومن ناحية أخرى واقعية خلقية ذكية لامرأة لا تخدع نفسها عن شيء في هذه الحياة الدنيا (« أحياناً أتملق نفسي بأنني قد تبت توبة نصوحا » (. والنتيجة وجود وقعين في القصة الاصلاحية وقصة النجاح الواقعي — أو بمصطلح علم الشخصية ، ازدواج الوقع في البراعة المرغوبة ، وبين الحين والحين تفجر المعرفة بأننا غالباً ما نرى كل شيء بعقول توجهها معتقدات عصرنا .

أعتقد أننا ننجح في وصف الوضع ضمن حدود النوع الأدبي وأن الوقعين الاساسيين في « مول » هما لنهجين لعبا دوراً معتبراً لبقية ذلك القرن — رواية العيارين والرواية الوجدانية . الأولى ، ان كنت مصيباً ، أساسية لدى ديفو . فأكثر المشاهد حمية هي المشاهد التي يكون فيها ديفو بمنتهى التلقائية والمرح . حيث تلقي مول بمهارة تبعة أعمالها على الآخرين ، خارج حدود القانون ولكن ضمن حدود الشطارة وليس الاجرام ، فلا تؤذي أحداً وتستفيد فوائد ضئيلة أو جسيمة ثم تدفعها الحاجة إلى الاسراع لاستغلال آخرين — وأكثر ما يلاحظ ذلك في عشرات من حوادث السرقة التي تبدأ من منتصف القصة بحيوية ومرح وأحياناً قبل ذلك حين تساعد امرأة للحصول على زوج باستغلال منظم للاشاعات على أساس أن المرء يجب أن « يخدع المخادع » ؛ وحين تحصل مول لنفسها على زوج بأساليب الخداع ذاتها (« فمع أنه قد يقول بعد ذلك انه مغشوش ، إلا أنه لن يجرؤ فيما بعد على القول بأنني أنا

التي غششته ») ولهذا الاسلوب دائماً دور كبير في اصطيادها للرجال («كان من الضروري أن أزيد قليلاً مقدار النفاق معه » ، « لعبت مع هذا العاشق كما يلعب سمك الشص مع سمك السلمون ») . وحين تؤدي الأ قاويل عن ثروتها إلى زواجها من زوجها « الإيرلندي » الذي طالت مرافقتها له ؛ وحين تنقلب بسرعة من عاهرة إلى لصة وتتقن بالفطرة التجربة الجديدة . الآخرون يلعبون مثل هذه الالعاب ، فنرى مول ضحية حساباتها ، فتجرب الفاقة التي تسمى « حمية العيار » :

فهي تنتمي إلى العيارين من جهتين « محتالة مزدوجة » كلما تسمي نفسها حين تسخر أحياناً . وتتمتع مول بروح عيار كامل ، فهي ضد النظام في أعمال الكسب، لكنها نظامية تماماً في أهوائها وأفكارها : تشك في الكاثوليك ، ولا ترى من الحشمة أن تتزوج في نزل ليلي ، لا تتبرج ، تنشيء علاقات غرامية من أجل المال لا من أجل « الرذيلة» . وهي شديدة التأييد لأعراف مجتمعها وشرائعه الخلقية (فالعيار لا يكون متمرداً أبداً) . كما أن مقداراً من الافراط في هذا الخط الخلقي يكفي ليخلق وقع رواية وجدانية . بما أن روبرت ألتر لم يكن يريد أن يسمي «مول » رواية عيارين فقد انطلق من افتراض ضمني بأن على الرواية أن تكون شيئاً أو آخر بشكل كامل .

الرواية الوجدانية من الناحية التاريخية تتألف من عدة أمور مختلفة. وأنا أشير إلى صورتها البيوريتانية التي تمجد نوعاً من الوعي ينتهي نهاية سعيدة تتألف من ظفر مالي وخلقي — وهذا تقليد في الرواية من رتشاردسون إلى هوراشيو ألجير . وليس من الضروري أن نبين كم يوجد من هذا التقليد في « مول » . والتضاد بينها وبين « قضية باطلة » مهم : يضع ثاكري رواية العيارين خلفه بتحويل التوبيخ الاحتفالي الموجه للمنشرد

إلى عقاب حقيقي ، أما ديفو فيضعها خلفه بطريقة معاكسة بأن يجعل التوبيخ الاحتفالي يأتي بعد الدخول الفعلي إلى العالم الواقعي. فهل كان تتويج ديفو للفضيلة (الثروة مع امتناع لفظي عن الجنس خارج الروابط الشرعية) استغفاراً لاستمتاعه برواية العيارين ؟ لقد كان ديفو شخصاً معقداً، ولا أظن أن هذين الوقعين السائدين يستوعبان كل الميول التي يراها المرء في « مول » . والرواية تكشف أنه كان متعهداً بفطرته ، كان مؤلفاً يتمتع بحدس دقيق حول أشواق الجمهور المتضاربة — رغبته في معالجة قضية مركزية بأفكار نظيفة ومشاهد قذرة : ففي وسعك أن تتمتع بعناق شهواني حين تعرف أنك لا تكسب إلا معرفة مؤلمة بأن الشر سوف يستأصل . فحين تنام مول عارية في سرير واحد مع رجل لمدة عامين يستمتعان بكل متع التآلف ما عدا تلك التي تنهي « براءتهما»، فتبرهن بذلك على أن المغازلة المحببة في العري ليست بذيئة بالضرورة — فان ديفو يكتب بذلك قطعة كلاسية من أدب الفحش سابق لحرية الكلام الحالية . واحساسه الوثائقي أقل تعرياً لكنه يظل مدغدغاً للحواس حين يعطينا ثلاثة تفصيلات عن تكاليف ولادة وغد ، ويبدو ديفو محايداً في تخطيطه النفسي : وهو ليس عالماً نفسياً سيئاً أحياناً ولكن بطريقة منطقية ونظرية بعيدة عن الخيال . فقد صاغ من الاستجابات الانسانية مثالاً يمكن الدفاع عنه لكنه لم يستطع أن يكسوه لحماً بكساء خيالي مقنع (فهو يعرف أن الانسان يمكن ترويضه على اعتياد أي شيء ، إلا أنه يعجل بعملية الترويض بسرعة تمنعنا من تصديقه) .

لا نجد في « باميلا » شيئاً من روايات العيارين (إلا ما يتعلق بالمتع التي نجدها في مخططات المستر ب لغرفة النوم) ولكن نجد الكثير

من الرواية الوجدانية التي تقدم الفضيلة (الرفض العنيد للجنس غير الملتزم) على أنها خير سياسة مع حصص من المال والزواج والمكانة. وسوف نرى ما هو الوقع المعاكس. فالوقع المختلط يعلل بطرق باميلا المتضاربة في تقبل الحياة: من التمجيد إلى الثناء الرتيب إلى اللامبالاة إلى تشويه السمعة بالافتراء. هل «تغير الذوق» هو السبب؟ ربما، إلا أن تغير الدوافع قل أن يأتي من تغيرات بصرية لدى المشاهد، وإنما يأتي من تركيز بصره في أوقات مختلفة على جوانب مختلفة من العمل الفني: لقد عادت «كلاريسا» لا لأن قيمنا تغيرت ولكن لأننا تعلمنا أن نعترف في الرواية ذاتها بعناصر كانت دائماً موجودة فيها تعلل تأثيرها الأصلي الخارف وإن لم تكن تدرك ادراكاً واعياً. ويعود انعدام الانبعاث في «باميلا» جزئياً إلى ضيق دائرتها وقلة تعمقها والسذاجة البالغة في «رسالتها»، ويعود بصورة أكبر، في اعتقادي، إلى حقيقة أن سطحها سهل التشويه وأن قوامها غير التعليمي أو غير الوجداني أقل قابلية لجذب اهتمامنا بصورة فعالة من التطرف اليائس في الاتجاه الجنسي عند «كلاريسا». ففي أيامنا هذه نجد الجنس مع الشر أكثر اغراء من الجنس مع الانحطاط الانساني. إن «باميلا» تتألم لأن «شاميلا» تخبرنا بما نحب أن نسمع فنصدقه على الرغم من معرفتنا بأن المحاكاة الساخرة تشوه أنصاف الحقائق أكثر مما تعكس الحقائق الكاملة.

حين يأخذ عالم ذكي وقور مثل ج. ب. بريستلي بطلة خلوقاً وجدت قبل قرنين ويصفها بأنها «ماكرة» فقد يبدو لنا قوله مشاكسة أكاديمية تحتج على بطلان هذا النموذج. على أننا لا نستطيع أن نصرف النظر عن باميلا الغشاشة فقط لأن مبدعها غير رأيه دون مبالاة بأن

البكارة استثمار . وذلك لأن هذه النظرة إلى الحياة ليست الوحيدة في عيني ريتشاردسون البعيدتين عن هذه البساطة ، فلو كان بسيطاً في نظرته لأعوزته الصفات التي مكنته من فهم النقد المعادي له ، ومن اجراء التعديل الذي أجراه على « كلاريسا» ، ولما استطاعت « باميلا» أن تحدث التأثير الذي أحدثته. لأن ريتشاردسون، مثل هاردي بعد قرن ونصف القرن ، لديه المخيلة والعقيدة ، وبهما التقط حياة تختلف عن حياة الدافع النفعي ، فخلق بمعونة الوقع الوجداني وقعاً آخر هو وقع الملهاة التي يكسب فيها الانسان من خلال الفهم والتبدل صلة ثابتة (بدلاً من أن تعطى له مجاناً كما يحدث في احدى العقد ذات الوقع الرومانتي). بهذا المعنى تكون باميلا ومستر ب صلة وصل بين ميرابل وميلامنت بطلي كونغريف وإليزابث ودارسي بطلي أوستن — صلة واهية لأن ذوق ريتشاردسون وفكاهته لا يمكن الاعتماد عليهما ، ولكن تظل الرواية مسرحاً لفكرة أن الرجال والنساء يمكن أن يتعلموا ، فيقدموا تنازلات ومطاليب ، وبذلك يتوصلون إلى تعايش مقبول .

وفي الحقيقة فان ريتشاردسون لم يتخيل مستر ب على أنه غاو جدي متعب ، بل رجل لامع ذكي فكه ساخر يستطيع تحدي دفاع باميلا بمنطق المتعة وعرض للقوة . غير أن مستر ب شخصية هزلية كلاسية لأن له أفكاراً ثابتة مخالفة للواقع : فهو يرى في باميلا خصماً يمكن التغلب عليه لأنها امرأة وخادم . وعليه أن يتعلم أنها فرد مستقل فهنا ، وقبل أوستن وميريديث بكثير كان ريتشاردسون يمارس أفضل الأساليب في تحرير المرأة : يجب النظر إلى كل امرأة على أنها شخص وليس عضواً في طبقة . فمهمة مستر ب في الواقع أصعب من مهمة

باميلا ، لأن مهمتها أن تحدس بوجود شخصية في مستر ب أوسع مدى مما يظهر في غاويها المقبل ومغتصبها . وهي تسير بالتدريج في هذا الاتجاه، فتستجيب إلى مقياس من الفتنة وضعه ريتشاردسون بنجاح في مستر ب (وكان يخطط للرؤية الأساسية للشخصية التي سوف يصورها فيما بعد في لفلاس) ففي أوائل القصة ، حين تقرر باميلا في رسائلها إلى أهلها أن تفر من أهوال منزل المستر ب فانها تكتب أكثر من رسالة تذكر فيها باختصار الاسباب التي تجعلها تؤخر هذا العمل الفاصل ؛ بهذه الطريقة الماهرة يوحي ريتشاردسون بوجود حافز لديها بعيد عن برنامجها الرئيسي الواعي ، حافز لا تقدره باميلا حق قدره (الرسائل ١٦ ، ١٩ ، ٢٣) . هذا الحافز يمكن تفسيره جنسياً بأنه حب المخاطرة — وهو احساس ذكي بأن مستر ب خصم أسهل منها ، أو أنه مجرد احساس بالعجرفة . ولما كان الكتاب مليئاً بوقوع مختلفة فأنا لا أستبعد مثل هذا الامكانات ؛ ولكن مما يتفق تمام الاتفاق مع حوادث أخرى أن نراها مأخوذة بجاذبية الرجولة في مستر ب ، بعد أن اتضحت تماماً . ان موهبة ريتشاردسون هي أن يخلق في كلا الفريقين سحراً تغطيه مواقفهما المتصارعة (ولا يجوز تفسير ذلك بتساهل خلقي بل بأنه رمز للحرب بين الجنسين). والقدرة الفعلية للفتنة يجب أن تتحقق في التخلي عن دور الصراع و المجازفة بعمل كريم نتائجه غير مضمونة . هذا هو نمط السلوك الذي يراه ريتشاردسون يبزغ حين يتحمل الافتتان المتبادل صرامة الهجوم و الدفاع مستر ب يعطي باميلا حريتها مجازفاً بخسارته لها ، فتعود باميلا طوعاً مجازفة بتجدد الاعتداء عليها بعد أن قاومته ، لكن هذه المعالجة لم يفرضها الكاتب فرضاً بضربة حظ مفاجئة وإنما أعدها بكمال خارق للمألوف.

هذه اللهجة في الملهاة الجنسية الرفيعة لاتحل محل الوقع الوجداني للعناصر التعليمية ، وان كانت الأنظار قد تركزت على الأخيرة حتى لم تعد بحاجة الى توضيح في هذا المقام . أما الحس الهزلي من الناحية الأخرى ، فانه لم يقدر حق قدره ولذلك يحتاج الى الانتباه . ومن الجدير بالملاحظة أن أحد مكوناته قد ظهر لدى موليير : احتلال جزئي في الشخصية بفعل ميول هستيرية . ولعل ريتشاردسون لم يعرف الهستيريا على هذا النحو . ففي باميلا تذوب الهستيريا على نحو يبدو أنه لم يتحقق منها ؛ وأنا أشير هنا الى سوء مزاج باميلا وحتى الى بعض تعلقها بالفزع والقلق الذي يخلقه مسترب في مناوراته وقت النوم . وأشير بشكل أخص الى التأخير الذي لايصدق والناتج عن عصاب باميلا في التغير من فتاة مخطوبة الى امرأة متزوجة . فريتشاردسون ينزع علناً الى أن المسألة حين تبلغ الى مشاطرة الفرش فان المرأة الشريفة تظهر تردداً وتتجنب اظهار الرغبة لئلا تبدو فارغة الصبر؛ ولذلك يجعل تردد باميلا يسوق الى العصاب . ومن جهة أخرى يعطينا صورة بديعة ودقيقة عن الحالة الهستيرية في عداء ليدي ديفر لباميلا بوصف الأولى ابنة حميها: فريتشاردسون ينهمك في اظهار العجرفة الاجتماعية وغزو باميلا لها، ولكنه عملياً يفقد النظر ازاء هذه الناحية التعليمية في تصويره للانفعالات المنفلتة التي تبديها ليدي ديفر ، وفي تصويره لمصادر هذه الانفعالات في تربيتها وفي صلاتها الماضية مع أخيها ، وفي رغبتها في الاستسلام للذة المرضية في الاستمتاع بكل ذلك . هذه الحادثة المطولة في أواخر الفصل الأول تشكل اسهاماً جيداً في الوقع الهزلي الناضج الذي ينافس دائماً الوقع الوجداني في الاستحواذ على أولى روايات ريتشارد سون . فان لم نحط به فقدنا مصدراً أصلياً من مصادر القوة في « باميلا » .

كرة أخرى : ان الحديث عن رواية بوقعين ليس في الواقع اشارة الى نموذج من نماذج الاخفاق . لنسلم خطأ أو صواباً بأن المرء قد يأسف لاستبدال وقع قائم في هذه الرواية أو تلك . ولكن المرء في الأغلب يشير الى وضع يكون فيه الوقع القائم في موضع تحد من وقع آخر مسؤول عن احساسنا بنوعية العمل : ولنقل عن حسنات تفكك الوحدة . واذن فالمرء يفكر بالوقعين على أن مزيتهما أقل من مزية الحياة الفنية التي تنبع من حقيقة كل حياة انسانية : من خاصية عجزنا عن تحقيق وحدة شاملة ، سواء في المنظور أو الشعور أو القيم . ويحدث بلا استثناء كل تلاحم في الروايات كما في الناس ، على مستويين فقط : على مستوى تنظيم بسيط جداً حيث لايوجد من البداية مكان لطرق في الاستجابة أكثر تعقيداً ، ومن ناحية أخرى ، لدى أفراد خاصين جداً (أشخاصاً وروايات) تحققت لهم الوحدة الحقيقية عن طريق نظام خارق أو طاقة خاصة سيطروا بها على عقد أعظم (القديس والمخلوق الشيطاني : دون كيشوت ، الأميرة كازاما سيها ، دكتور فاوست) . ومابينهما لنا أن نتوقع وجود حلقة واسعة من الشخصيات والروايات الموسومة بتعايش ايقاعات ليست متطابقة تماماً . قد نجد هذا متعباً ، وعلامة خلل ؛ أو قد نجده مشجعاً لفكرة أن مقداراً قليلا من الفرادة ، قد يغدو مسيطراً ، عارضه دخول مزاج أكثر حدة ، أي شعور أوسع مدى بما « يكون » وما « ينبغي » يشكلان حدود الواقع . ففي كل عمل فني يظهر فيه وقعان تكون المشكلة أن نصفه بأكبر وضوح ممكن وان نقدر تأثيره على كامل النوعية.وبعبارات أخرى، ان الاعتراف بوجود وقعين لا يعني التخلي عن المشكلة النقدية بل اعادة تعريفها أو اعادة وضعها

في محلها . فهي التخلي عن البحث عن الوحدة العضوية المقدسة — وهو بحث أحياناً يكون صحيحاً جداً ، ولكنه حين لايكون صحيحاً يفضي الى تشويه الهامش الأدبي الذي يتجول فيه الناقد . فما لم يجد نفسه يسوق العناصر المنشقة الى وحدة ليست هذه العناصر مخلوقة لها — أو يلصق بجهد جهيد قطع الفخار المتناثرة فيما يشبه محيط الكأس المقدسة الأنيقة — عليه أن يبحث أولا عن البنية بأن لديه وضعاً ذا وقعين ، ان لم يجد شيئاً ذا قوة نابذة أكبر . وعليه أي يبحث عن أي اتجاه لمقاومة البيئة ، لأن تقبل انعدام وحدة الوقع يمكن أن يبدو ارتداداً مزرياً تجاه مشكلة نقدية عصية . لكنه اذا نجح في مقاومة مقاومته يظل أمامه . كما رأينا ، الكثير مما يقوم به . فتوفيق احساس بالنوعية مع وضع جمالي يفترض به أن يكون منافراً لتلك النوعية ليس مهمة سهلة . لأنها سوف تغريه باستخلاص مزية من خواطر لم يكبح تدفقها صرامة هدف أو فكر يحدد طريقة واحدة للتناسق ، أي للوحدة ، أو تغريه باكتشاف كيف يمكن للنوايا المتضاربة أن تتعاضد ، اما بتجاوز أكثر التأثيرات انكباحاً ، أو لاعادة انتاج الوعي بالتوترات غير المحلولة التي تستطيع أن تخلق النوع الخاص بها من الحيوية ، مادامت تلك التوترات أقساماً تمثيلية وليست ضغوطاً فوضوية لايمكن أن ينتج عنها أي ابداع .

ملاحظات

١— عالجتها في مقالتي « رواية « العمدة » لهاردي ومشكلة القصة » مجلة (النقد) صيف ١٩٦٣ ، و « غليفر و رواية « تس » لها ردي » ساوترن ريفيو (نيسان ١٩٧٠) .

البعد السردي والوقع والشخصية

والتر الان

في ١٨٥٧ ، وبعد عام من انتهاء فلوبير من مهمة كتابة « مدام بوفاري » التي استغرقت ستة أعوام . كتب فلوبير الى الآنسة دوشانتبي : « يجب أن يكون الفنان في عمله مثل الإله في خليقته ، لا تدركه الأبصار وقادر على كل شيء : يجب الشعور به في كل مكان وان لايرى في أي مكان » . في السنة ذاتها نشر ترولوب رواية « أبراج بارشستر » . وبعد ذلك بعامين نشرت جورج ايليوت « آدم بيديه » . ولا يحتاج المغزى التاريخي لتصريح فلوبير الى أي تشديد ، كما أن التقابل بين روايته وروايات معاصريه الانكليز فوري ومكشوف . ففي « آدم بيديه » مثلا نجد أن الروائي باد جداً للعيان في خليقته ، ومهذار جداً أيضاً ، فينهمك في أن يشرح للقاريء بكل دقة طبيعة الخليقة وسكانها ، فيعنف بالقاريء ويأمره بالاعجاب بشيء و بالاستنكار لشيء آخر . أضف الى ذلك أن الروائي هنا إله غيور على روايته دون سخف فيما يتعلق بموضوعيتها . وفي مقابل فلوبير ، تغرق الرواية بتفاصيل الفعل المصور ، في حين يبدو أن فلوبير يلاحظ شخصياته من مسافة معينة ويرعاها بعين الله . ولعل حادثة مهرجان الزراعة أكبر دليل ، فدرجة البعد التي يأخذ

الروائي بها موقفة موضحه في الفقرات الأولى من الرواية في وصف قبعة الصبي تشارلز بوفاري ـ :

كانت عمرة متراكبة الأجزاء ، نستطيع أن نرى فيها آثار من جلد الدب والقبعة العسكرية المتطاولة وقبعة اللباد المستديرة وقبعة من جلد الفقمة وغطاء رأس قطني ؛ قبعة بائسة لقبحها تعبيرات عميقة كوجه الأبله .

ان البعد ، الموقف الذي يتبناه الراوية تجاه الفعل ، يملي وقع الرواية ، كما أن كل تعليق على الفعل ظاهر في « آدم بيديه » ومشروح ومدقق على يدي الكاتبة نفسها ، نجد الوقع يستوعبه ويحمله . لأن المبدع — حسب قول فلوبير — نشعر به في كل مكان في« مدام بوفاري »، وهو قدير على كل شيء — وهو خفي عن الابصار ، فحضوره وقدرته يدلان على خفائه . لقد نجح فلوبير من خلال كبت شخصيته الظاهرة في روايته الى درجة تفوق كل ماحققته جورج ايليوت في روايتها . الوقع هو كل شيء . ففي « آدم بيديه » يتحول موقع الراوية فيهتز معه الوقع ويتغير . كما أن الفاظ جورج ايليوت الشخصية تحمل سلطة أقل مما تحمله نبرة فلوبير غير الشخصية ، لأن اللفظ الشخصي يكشف الروائي كخالق شديد البشرية ، مأخوذ بانفعالات سوقية كالغيرة الجنسية . ويتقلص جداً ابتعاد الرواية عن الفعل حين نمعن النظر في « هتي سوريل » .

بعد حوالي خمسين عاماً من رسالة فلوبير الى الآنسة دي شانتبي ، ردد جويس خلال ستيفن ديدالوس الموقف ذاته في « صورة الفنان شاباً » : « الفنان ، مثل الخالق في خليقته ، يظل ضمن أو خلف أو وراء أو فوق ماصنعت يداه ، خفياً ، متعالياً خارج الوجود لا مبالياً ،

لاهياً بتقليم أظافره » . هذا البيان أكثر غموضاً مما جاء عند فلوبير ، واعتقد أن وقعه أقل تشديداً . فاذا كان الخالق « متعا لياً خارج الوجود » هل يمكن أن يقال عنه انه موجود في الوجود ؟ واذا كان كما يقول عنه ستيفن ، « لا مبالياً ، لاهياً بتقليم أظافره » فذلك بعد أن غسل يديه من الخليقة ، كما يفترض المرء . ان الغموض وحتى عدم الحسم ينعكسان في الرواية . وهل يعرف جويس ، الفنان المشابه للخالق ، ان كان موقفه ضمن خليقته أو وراءها أو خلفها أو فوقها ؟ ان عواقب مثل هذه الحيرة تختلف تمام الاختلاف عن بيان فلوبير التصنيفي وتحويله المسرحي في « مدام بوفاري » .

من الواضح أن عنوان رواية جويس مهم . فالرواية ليست صورة تماماً : والشخصية المركزية التي هي « هو » وليس « أنا » هي الشخصية الوحيدة في الرواية عملياً . والصورة ليست الصورة الوحيدة الممكنة للفنان ، فأداة التنكير هنا لها مغزى (١) — وقد سمى هنري جويس روايته « صورة جانبية لسيدة » . والصورة التي رسمها جويس ذات شبه واضح به : ومع ذلك تبقى هناك مشكلة زاوية الرؤية ، الموقع الذي يفترض أننا نراه منه . وهذه المشكلة لا تواجهنا في « يوليسيس » . فستيفن هناك شخصية من شخصيات كثيرة بينها بلوم ومولي وو وراءهم حشد غفير منهم السمينة الفاخرة بك موليغان التي أعلنت في الصفحات الأولى أن ستيفن « شخص مستحيل ! » وتعلق

١ ـ يقصد المؤلف أن كلمة الفنان معرفة بأل التعريف في العنوان :
A port rait of the Artist as a Youngman

ونكرة في العنوان :
The Partrait of a Lady

وأن لهذا التعريف والتنكير فرقا في مغزى الروايتين . (المترجم)

الشخصيات الأخرى عن ستيفن ، كل منها من خلال وجهة نظرها ؛ فنراه بعيونها كما نراه بعينيه أيضاً . فالشخصيات الأخرى تضائل من قيمته . فنحصل على تقويمة لنفسه وتقويم الآخرين له أيضاً . .

فقد كان « شاعراً كعجل اليف » ، وذلك من بين صفات أخرى . أما في « صورة الفنان » فلا يوجد بمثل هذا النقص في الاحترام . فعلينا أن نقوم نحن بتفسير شخصيته ، كما أن كل شيء يوجد ضمن عقله ؛ فهو في الواقع الرواية بأسرها ، وبتفسيرنا لذلك نجد أن الروائي الخالق الذي يقلم أظافره في السماء لا يسعفنا كثيراً .

وبصورة أكثر نثرية ، كيف يتوقع منا جويس ، أويريد لنا ، أن نأخذ ستيفن في « صورة الفنان » ؟ هذا السؤال تعقده في العادة عوامل لانقابلها عادة عند قراءة الروايات . ان ستيفن هو صورة الفنان في شبابه رسمها الفنان ذاته حين اكتهل ، ومن المغري جداً أن نقرأ الرواية بوصفها تجربة في السيرة الذاتية كتبت بضمير الغائب — وفي هذه الحالة تكون قيمتها في الضوء الذي تلقيه على الفنان المكتهل الناضج ، الرجل الذي كتب « يوليسيس » . الا أن قراءتها على هذا النحو قراءة لشيء آخر ليس رواية . ويمكن طرح السؤال بفجاجة : كيف كنا سنفسر الرواية لو لم تتبعها « يوليسيس » ؛ أو لو أن جويس مات فور انتهائه من كتابتها ؟ هل كنا سنقرؤها الآن ؟ وان كنا نقرؤها ، فهل كنا نراها بحد ذاتها كعمل فني قائم بذاته ؟ وفي الواقع ، هل توجد لهذه الرواية مقومات ذاتية حين تنفصل عن حياة كاتبها وعن « يولسيس » .

التساؤلات تنصب على ستيفن ، فهو شاب فتيّ من المحتمل أن يغدو فناناً . وفي تصويره المبكر لستيفن ، في القطعة المسماة « ستيفن بطلاً » ،

يكون جويس الروائي أقرب في ممارسته إلى جورج إيليوت منه إلى فلوبير : ففي بعض المناسبات ينتقد جويس بطله دون مواربة . في «صورة الفنان » يتابع جويس طريقته كانسان غائب عن الوعي أو غارق في النسيان أو خالق غائب . وما إن يقرأ المرء الرواية حتى تواجهه الأسئلة فالى أي حد يأخذ جويس بطله ستيفن مأخذ الجد ، وإلى أي مدى يتوقع أن يأخذه القاريء مأخذ الجد ؟ ألم يقم جويس بأكثر من خلق شخصية مراهق شديد البراعة ؟ ولكي نكون أكثر تخصيصاً نقول : ما الوزن الذي ينبغي أن نعطيه مثلاً ، للمقطع قبل الأخير في الرواية حيث يعلن ستيفن أنه ذاهب « كي أواجه للمرة المليون واقعية التجربة ولأطرّق في مشغل روحي الوعي الذي لم يتم ابداعه للعرق الذي انحدر منه » . فهل هذا أكثر من مراهق متباه ؟ هذا طبعاً مدخل لليوميات ، وقد يسمح للانسان بحرية التصرف في يومياته . فكل شيء متشابه « للمرة المليون » . في الاحوال العادية ، في الحياة ، يكون رد الفعل لتأكيد ستيفن صمتاً محرجاً ، أو صيحة تعجب مثل « ياه ؟ قلها لنا ، يا حباب ! » .أظن أننا عند قراءة الرواية نميل إلى أن نأخذها مأخذ الجد — ولكننا لا نفعل ذلك إلا لأننا نعرف ، من معلومة وصلتنا من خارج الرواية ، أن ستيفن تمثيل للرجل الذي يتأهب لكتابة « يوليسيس» . وهذا يسوغ له أن يتحدث كما تحدث ستيفن .

ما ينقصنا هو البينة عن موقف جويس تجاه ستيفن . فقد نجد من يحاج بأن الرواية تمرين على السخرية . وفي الحقيقة فان السخرية قل أن تظهر . هي موجودة بكل تأكيد في عرض جويس لاكتشاف ستيفن أنه غير مؤهل للدخول في سلك الكهنوت . أما أن ستيفن شاعر فذلك

ظاهر من الاستمتاع والانهماك في الكلمات ، اللذين يبديهما منذ سنواته الأولى ؛ لكننا لا نزود بغير عينة من شعره ، قصيدتهالمزدوجة القافية « ألم تسأمي من الطرق المتوهجة ؟ » . وهي قصيدة يمكن أن نتوقعها من طالب جامعي حساس له عقل أدبي يعيش في السنوات الأولى من هذا القرن ، السنوات التي كتب فيها جويس « ستيفن بطلاً » . وهي قصيدة شديدة التقليد لأساليب تلك الفترة بحيث لا تسمح لنا باستخلاص استنتاجات عن موهبة ستيفن كشاعر . ولكن هل اعترف جويس بهذا ؟ وهل القصيدة هناك دليل على ستيفن كشاعر واحد أو بينة عن عدم نضجه ؟ فان صح الافتراض الثاني كان مقصد جويس الواضح أن يسخر .

أو هل هي ، ثانية ، في لحظة « التجلي » ، حين كان ستيفن يتمشى على الشاطيء فيرى فتاة تماشي الامواج وتخوض على حافة البحر ، فيكتشف رسالته كفنان . وهذه الفقرة لاقت اعجاباً كثيراً في غير محله على ما أعتقد لأسباب أوضحها فرانك أوكونور في كتابه « المرآة في عرض الطريق » : لن أنساق إلى القول إن الكتابة المتناهية في الصنعة ، كهذه الفقرة ، تشكل نثراً سيئاً . إن معظم « صورة الفنان » يصعقني في تصنعه . وفي هذه الفقرة كل شيء ماخلا أنها وصف حرفي للفتاة ، وأتخيل أنه قصد بها إلى عرض طبيعة عقل ستيفن ونوعيته في لحظة الادراك ؛ على أن تقديرنا لذلك يعتمد إلى حد كبير على تقديرنا لطبيعة النثر ونوعيته — وربما اعتمد أيضاً على القيمة التي علقها جيمس عليها . ولا أظن أن في وسعنا معرفة ذلك إذا اقتصرنا على الرواية ذاتها . فاذا رأينا أن النثر سيء فلنا أن نفترض أن الرداءة متعمدة ، وبالتالي نفترض أن الفقرة ساخرة .

ومع أن « صورة الفنان » تثير الخيال دائماً فيصعب وصفها بأنها رواية ناجحة . ولعل القاريء هو الذي يتمم الرواية دائماً : أما جويس فلم يعط القاريء محمولات تمكنه من اتمام الرواية . وهذا أمر يتعلق بالوقع عند الروائي . وفي هذه الحالة بنقص الوقع ، لأنه هنا وقع ستيفن وليس وقع جويس . أعتقد أن الوقع هو المعادل اللفظي أو التجسيد اللفظي لزاوية الرؤية عند الروائي أو موقفه السردي . وفي « صورة الفنان » يغير جويس الموقف ، وفي بعض الاحيان يضغط المسافة بينه وبين الفعل فيدفعنا إلى مماهاة (١) بطله به .

إن إخفاق حويس يضاد ما نجده لدى روائي آخر ممن اقتفى أثر فلوبير ، وأعني كونراد في « العميل السري » . فنحن هنا نعي موقف الروائي الذي يبدو قاسياً ، متصلباً ، عنيداً ، السخرية شاملة ، والانسحاق شامل ؛ ومن المستحيل على القاريء أن ينظر إلى الفوضويين مثلاً بغير الطريقة التي يوجهه إليها كونراد . وهم يظهرون في كل نقطة من الفعل ، كل منهم بعلامتة المميزة . وهم معروضون دائماً وأبداً كمشعوذين ، ثم يقدمون في النهاية كمهرجين عديمي الأذى ، فهم لم يؤذوا أحداً غير البروفسور . إنهم سخفاء محتقرون . مع ذلك ، ربما لم تكن عواقب تشدد كونراد في توجيه شخصياته هي العواقب التي يعمل في سبيلها. فغضبه المتكرر وازدراؤه الدائم قد يجعل القاريء يحتج وينقلب ضده . وقد يفضي به إلى التفكير في حقيقة تاريخية واقعة مفادها أن الثوار المحترفين ليسوا بالضرورة أمثال ثوار كونراد. وحين يتذكر القاريء

١ – idenenriticarion المطابقة بين هويتين .

هرتزان أو الامير كروبتكين أو لينين ، فقد يتوصل إلى أن ثوار كونراد لا يمكن أخذهم على أنهم يمثلون الثوار ، وبذلك لن يظهر له هذا العمل بمظهر رواية بل منشور سياسي رجعي قد حول تحويلاً مسرحياً . وقد يضع القاريء « العميل السري » مقابل « الاميرة كازاماسيما » حيث يتوزع جيمس بين الثوريين والاخيار في المجتمع البرجوازي . وقد نظن أن كونراد متحيز في عواطفه لذلك فهو أقرب إلى الفعل من أن يكون شاهداً غير متحيز ، وهذا ما تشتكي منه الرواية رغم قوتها وألمعيتها .

ترتبط بهذا فكرة استقلال الشخصية في الرواية ، فلدينا احساس قوي أن من الممكن بطريقةغامضة أن ندور حول الشخصية ونتفحصها من كل زاوية ، وكأنها شخص على قيد الحياة . لا أريد أن يخبرني أحد بأن هذا وهم ، وان كنت لا أرى بأن هذه الفكرة ساذجة ضرورة . فأنا أراها جوهرية لفن الروائي ، وبدونها يكون باطلاً كل ما ينجح في انجازه . ومن الواضح أن الشخصيات في «العميل السري » ليست مستقلة. فقد تشدد كونراد في توجيه استجاباتنا نحوها . ان تحكم الروائي في استجاباتنا لمخلوقاته ضروري دائماً . في « التخييل والجمهور والقاري»، تقول مسز ليفيز : «كل ما يحتاج إليه الروائي تقديم خطوط عامة جريئة ، وسوف يعينه القاريء بأن يقنع نفسه بأنه على صلة (بأشخاص حقيقيين)». وليس الامر بمثل هذه البساطة ، وان كانت مسز ليفيز تصف نوعاً ابتدائياً من خلق الشخصية له مكانه الضروري في فن الروائي . والا أن الطريقة التي نتعاون بها خاضعة لتحكم الروائي. ونجدفي « Forsyte Saga » عجوزاً يمكن تلخيصه بهذه الجملة « لا أحد يخبرني شيئاً » . فهو يقولها كلما ظهر على مسرح الاحداث ، وقل أن يضيف إليها شيئاً .

فهذا « خط عام جريء» ان وجد شيء على هذه الشاكلة . النقطة هنا هي أن القاريء يتعاون في تقبله ، ويضفي عليه الحياة ، ويقوم بذلك تماماً على النحو الذي يريده وله غالزوورثي . وكلنا يعرف عجائز يقولون «لا أحد يخبرني شيئاً » ، أو قولاً مشابهاً ؛ فمن معرفتنا بهم ، ومن خبرتنا في الحياة نتمكن من ملء الخط العام الجريء . ففي نفوسنا نزوع إلى التعاون ، ونحن نستجيب للشخصية كما يعتمد علينا غالزوورثي أن نستجيب . قد تكون الشخصية ابتدائية ، ومع ذلك فان الكاتب يوجه استجابتنا إليها . فلسنا أحراراً في ملء الخطوط كما نريد .

التحكم الذي يمارسه الروائي على قرائه يعتمد نهائياً على موقفه ، زاوية النظر ، البعد عن الفعل الذي يتبناه الروائي ، وعلى وقعه الذي هو تجسيد لفظي لموقفه وزاوية النظر والبعد عن الفعل . ونحن نعرف الموقف الملائم حين نشعر أن الشخصيات في الفعل حرة مستقلة . وقد يكون الموقف غامضاً متغيراً . كما يبدو موقف جيمس في « صورة الفنان » ، أو متصلباً جداً ، كموقف كونراد في « العميل السري » . إنما توجد روايات يغير فيها الروائي بصورة متقطعة ودون انذار سابق ،موقفه في منتصف الفعل ، فيقترب جداً من الفعل بحيث يشكو القاريء بأن شخصية نوعية ما « لن تسلك هذا السلوك » . فحين نقول كلاماً من هذا النوع . هل نكون ساذجين فنخلط الأدب بالحياة ؟ واذا كانت شخصية ما مجرد خلاصة اجمالية لكل ما أخبرنا به الروائي عنها ، لكل ما قالته وفعلته وشعرت به ، فلماذا نصدق الروائي آناً ونكذبه آناً آخر ؟

والمثل على ذلك معالجة ثاكري لبيكي شارب في « قضية باطلة ». فان كان لنا أن نتحدث عن الشخصيات كأنها أحياء فلابد من أن تكون

بكي على قيد الحياة ، شأنها شأن أية شخصية في الرواية . ويرجع السبب في أنها على هذا المقدار من الحياة إلى كونها تعطي عن الحياة انطباعاً قوياً ونشيطاً ، ولأنها – بعبارة أخرى – تنطبع في أذهاننا انطباعاً مهيباً بفعل جهود مبدعها بحيث نجد أنفسنا مرتين أو ثلاثاً في الرواية نرفض تقبل السلوك الذي يخولها به ثاكري . فنحن نستجيب إليها كما لو كنا بازاء شخص واقعي نعرفه معرفة تجعلنا لا نتردد في القول إن التقرير عن سلوكها في كذا وكذا وقت لابد أنه كاذب ، لأنه « بعيد الشبه عنها » جداً . إن رد فعلنا هذا نحو بيكي في بعض المناسبات تقدير لثاكري .

على أنه يكذب في حديثه عنها في بعض المناسبات . فهناك الحادثة التي تضرب فيها بيكي اذن ابنها لكي يصغي إلى غنائها . فقد وجد نقاد ثاكري سلوكها هنا لا يتناسب مع شخصيتها . والجملة الاخيرة « لا يتناسب مع شخصيتها » تتجه نحو شرح لماذا نجد سلوكها في هذه النقطة لا يمكن تصديقه . فالرواية قد تحكم بكل عنايته باستجابتنا لها ، ومكان تحكمه حذراً بحيث إننا لم نكن مهيئين للسلوك الذي عزاه إليها ثاكري . وهنا قد يكون من المفيد أن نميز بين ثاكري الرجل من جهة وثاكري الراوية وخالق الشخصيات ومسير الافعال من جهة أخرى . وظيفة الراوية أن يبعد الشخصيات عن المؤلف ، ولهذا السبب يجري تقديمه على أنه خالق للشخصيات ، وحين نتجافى عما يبدو نقصاً للاتساق في بيكي ، فذلك لا يعود إلى نقص الاتساق فيها لإنها خالية إلا من الحياة التي يبثها فيها خالقها ، بل إلى نقص الاتساق في الروائي فكأن ثاكري الرجل تدخل عند هذه النقطة في وظيفة الروائي ، فاستحوذ على دور الابعاد والغاه بمعنى من المعاني . لقد اقتحم السرد أمر شخصي ، أمر يتعلق بالكاتب كرجل وليس كروائي . فانهار الموقف الموضوعي ،

ولكي نعرف السبب ربما كان علينا أن نعود إلى حياة الكاتب ، وإلى تشوشه العاطفي في تعامله مع صلة من نوع صلة الأم بالولد . إذ يشعر المرء أنهذه الصلة كانتمقدسة إلى حد الهوس بالنسبة له،فكأنه تذكر فجأة أن بيكي امرأة « سيئة » ، فقرر ألا يسمح لها بأن تمارس المشاعر العادية للأم . وعند تحليل عدم اتساق ثاكري في تصويره لبيكي نتعثر بالحدود العاطفية لثاكري الرجل ، وهي التي تفرض الحدود على ثاكري الفنان .

ثمة مثال مختلف لعله أكثر تعقيداً عن آثار تغير موقف الروائي خلال سياق الرواية يمكن أن نجده في « طاحونة على الساقية » ، في شخصية ستيفن غست وصلته بماغي توليفر . لا جدال في نجاح جورج إيليوت في خلق الوهم بواقعية ستيفن . اذ د . ليفيز الذي لايستعمل كلمات مثل « حي » أو « واقعي » لوصف الشخصيات الروائية يقول : « إنه موجود « هناك » وجوداً كافياً ليعطي المسرحية قوة الاقناع » . وفي الواقع فان عنف رد الفعل الذي أبداه تجاهه بعض النقاد الفيكتوريين يظهر أنه « هناك » بكل فخر . يذكر المرء قول سوينبرن :

أعتقد أنه لم يوجد الرجل الذي يتعرف لأول مرة على مسترستيفن غست دون أحساس أولي بارتعاش أصابع يديه ووخز في أصابع قدميه حين يتصور أدنىاتصال بين ماغي توليفر ولئيم ليس لديه فرصة للتحسن أو للارتقاء إلى مستوى حذائه .

وإذن ، لماذا ينشأ لدينا شعور بالسخط غلى غست ؟ لأنه ، ببساطة ، الرجل الذي سوف تسقط ماغي في حبه وتسيخ قدماها. فهو الشخصية التي أبدعتها جورج إيليوت لكي تجعل ماغي تواجه اختياراً خلقياً : ان

ماغي ضمنياً مخطوبة لفيليب ويكم ، وغست لابنة عمهه لوسي .
نظراً للطريقة التي أملت علينا بها جورج إيليوت تصويرها لماغي ، يصعب فعلاً تصديق أنها ستقع هذه الوقعة المشؤومة في حب رجل مثل ستيفن .

نحن هنا لا نستأنف الى الحياة ؛ لأننا نعنى بكائنات خيالية تعيش في عالم إيمائي . فمن غير المقبول في الحياة ، ولا يحدث فيها أن صبايا لهن من التوقد الروحي ما لماغي توليفر قد ينجذبن ويتخدعن برجال أدنى مكانة منهن . ان واتس — دنتون يدافع عن ستيفن وعن تقديم جورج اليوت له على الأسس التالية :

ولعل الروائية بعد كل شيء نعرف تمام المعرفة ماهي مقدمة عليه ، فتعمدت ان تقدم إيضاحاً للقول الحاذق الذي يعزى أحياناً الى ثاكر ، من أنه « لاتستطيع أية امراة ان تميز حق التمييز بين النذل والرجل الكريم » .

ربما دفعت الشهامة واتس — دنتون الى وضع هذا الدفاع ؛ لكن الحقيقة أن جورج املوت نفسها هي التي خدعت بستيفن ؛ وهي التي أخفقت في التمييز بين نذل ورجل كريم . ولنعترف بأن في الرواية ضعفاً تقنياً . فستيفن يدخل في مجال الفعل متأخراً جداً ، ونحن غير مهيئين تهيئة كافية لنتقبله ونتقبل الدور الذي سوف يلعبه . ومهما يكن من أمر ، فلنستشهد بقول جورج املوت الحاذق في تحليلها لشخصية ليدجت في « ميدل مارش » من أن « نقطة الابتذال » في نفسها قادتها الى ابداع ستيفن ، وهي نقطة نقلتها على حين غرة منها الى ماغي . ومهما كان ستيفن غست مقنعاً في شخصيته ، فان دوره في الرواية غير مناسب لأن يكون ضد ماغي . ونتيجة انعدام المناسبة تقسرنا على التساؤل ان

لم تكن على خطأ طول الوقت في تقديرنا لها ، أو ان لم تكن جورج ايليوت نفسها على خطأ ، وهذا بذاك في رداءته . وفي الواقع ، يبدو لي أننا نفقد الثقة احياناً بجورج ايلوت وليس بماغي ، لأن الرواية اذا أجيد أداؤها فاننا نثق بالقصة وليس بالقصاص ، كما يقول لورنس .

ارتكبت جورج ايليوت ذنباً مشابهاً وان يكن أقل خطورة حين قصرت المسافة بينها كروائية وبين شخصياتها في « ميدل مارش » . فليس من السهل أن ترتاح الى التحقيق من واقعية لاديسلاف . فاذا قارناه بالشخصيات الأخرى وجدناه يترك انطباعاً ضئيلا فينا . فهو مثل فيليب ويكم في « طاحونة على الساقية » ، يمثل الروح الحرة وقيم عالم أكثر نزاهة ورحابة ؛ فهو محير لأنه يبدو معفى من القوانين الخلقية الشديدة التي تخضع لها جورج ايلوت شخصياتها في العادة . ومن المؤكد أنه لايبدو ملائماً كضد لدوروثي . وليس عند جورج ايليوت كخالقة لنماذج يمكن أن تسمى الرجال الذكور ، أفضل منه ، وان لم تنجح مثل هذا النجاح في شخصيات الرجال الذين يتضح استحسانها لهم . ولا يملك المرء نفسه عن الشعور بأن لاديسلاف سيكون أكثر اقناعاً لاضافة بعض نواحي الابتذال اليه . وبذلك يستخلص المرء بأن لاديسلاف قد تم تصوره وتحقيقه دون تمحيص .

ثمة سبب اذن لتقليص المسافة بين الفعل والرواية هو اقحام الراوية في الرجل الواقف خلفه . وتكون النتيجة أحياناً تلاشي التمييز الفعلي بين الشخصية المركزية والراوية ، بما يعقب هذا من ارباك الوقع الناشيء من عجز الروائي عن تحديد موقفه القصصي أو الاحتفاظ به . ويبدو أن هذا يلقي ضوءاً على الاخفاق النسبي للعديد من الروايات التي تستمر

في امتاعنا واثارة خيالنا لأن انجازها لا يلبي في التحليل الأخير احساسنا القوي بما كان يجب أن ينجز .

ونجد المثل على ذلك في رواية جيسينغ « شارع غرب الجديد » . فهي من أكثر الروايات شعبية ، وذلك لأسباب وجيهة كثيرة . فهي من شغل ذكاء هائل ، وهي فريدة من حيث تمثيلها ، ولو جزئياً ، لحالة الكتابة والكتاب والرواية والروائيين ، في عقد معين من تاريخ الأدب الانكليزي . كما أنها أيضاً دراسة لآثار الفقر المهلكة على مستوى محترم للصعوبات الخارقة التي تجابه الرجل الحساس ، الفنان، في مطاردته للسعادة في الزواج . الا أن أياً من هذه العناصر لايجعل الرواية في النهاية تحرز الرضى الشامل ، ويعود هذا على مايبدو الى الطبيعة الشخصية جداً لهذا العمل . أما أن جسينغ كان دارياً بهذا الخطر واحتاط له ، فذلك واضح من الطريقة التي يوزع بها نفسه وتجربته في الحياة خلال عدد من الشخصيات ، وأيضاً من الطريقة التي يقدم بها ما يمكن أن يسمى نسخاً محتملة عن نفسه . فهو يضفي تجربته الامريكية على ولبديل ؛ فلو ولد قبل جيل لكان ألفريد يول ، ولو كان أبسط وأقل تكبراً لكان بيفن ولا ستطاع أن يتخيل نقيضه ميلفين ، الكاتب «المحترف» الجديد . غير أن شخصية جسينغ في الرواية هي شخصية ريردون الفاشل ، « رجل فخور ، كئيب ، حساس ، يعيش في الظلال » . كما يقول جون غروس في مقدمة لطبعة متأخرة . وليس ريدون صورة ذاتية تامة بحال من الأحوال ، ثم يمضي غروس يردد آراء معظم النقاد الذين كتبوا عن الرواية ، « مع ريردون ثمة خطر دائم في أن يفيض اشفاق جسينغ على نفسه ويطغي » . ولم يحجم جسينغ

عن انتقاد ريردون والاشمئزاز من شفقته على نفسه . ومع ذلك فان الاحساس بالاشفاق الذاتي يبقى ماثلا الى جانب احساس قوي بالتطابق بين الشخصية المركزية وخالقها . ويبدو لي أن السبب في هذا قلة التفريق بين الوقع في النثر القصصي والوقع في حوار ريردون وأفكاره المذكورة . كلا الوقعين فظ في تهكمه . كما أن قيم ريردون هي التي تتخلل الرواية . وبعبارة أخرى ، ان الراوية والشخصية متقاربان جداً ، والتأثير يجعل الرواية تظهر وكأنها مسرحة قوية لحالة خاصة ، هي حالة جسينغ ، وليست عملا يمكن أن يعتبر تمثيلا لتلك الحالة بكل ما في كلمة تمثيل من معنى .

من المفيد مقارنة « شارع غروب الجديد » برواية أعقبتها فوراً فكانت أقل شهرة وان كانت في نظري ألطف وانجح ، وهي رواية « مولود في المنفى » ، فبطلها ، غودوين بيك يشبه « رجل جسينغ » من حيث هو « رجل فخور ، كئيب ، يعيش في الظلال » . وحياة بيك مثل حياة ريردون من حيث كونها تقوم في نواح واضحة على على حياة جسينغ ، ولكن بما أن بيك لم يقدم على أنه روائي فثمة مسافة كبيرة تباعد بينه وبين خالقه . وهو يترك تأثيراً فكرياً كبيراً بجرأة أفكاره وتحررها ، وهذا الانطباع من انتصارات الرواية ؛ غير أن مكانته الهائلة ، أي الهيبة التي يحملها في ذاته ، تأتي من شعور المرء بأن له استقلالا أكبر بكثير مما أتيح لريردون . فقد تم تصوره من مسافة أعظم .

في الرواية الانكليزية ، نجد أن سيدة البعد القصصي ، والروائية التي لا يتذبذب موقفها ، كما أن وقعها متصل ، هي جين أوستن . فنرى شخصياتها مستقلة ، ويمكن الإيهام بالحرية لديهم في توافقهم التام مع

قوانين العالم الخيالي الذي يحكم وجودهم . فهو عالم يعري فيه النظام الجمالي النظام الخلقي بمرآة صحيحة . فهذا هو الذي يدفعنا الى اقرار دون تساؤل ويمنح جين أوستن سلطتها الهائلة . انها كاملة ، ويرجع جزء من كمالها الى أنها تكتب دائماً ضمن حدودها ، والحدود ضرورية للفن . تتألف الحدود من الكبح والاستبعاد ، وتختلف جين أوستن اختلافاً مضحكاً عن أمثال هاردي أو لورنس ، ممن لا يحلم أحد بوصفهم بأنهم روائيون كاملون ومع ذلك يظهرون في أفضل أحوالهم تحكماً معجباً بالمسافة القصصية .

يبدو أن هذا يأتي على نطاق واسع من نوع الروايات التي يكتبونها. ان هاردي — وتضاربه مع جين أوستن جلي — يهدف الى شيء يشبه أن يكون شمولا . فتس ليست مجرد صبية تعيش في زمان ومكان محددين ، فهي النظير الذي نشأ في القرن التاسع عشر لسلسلة من الصبايا خلال العصور ، ضحية ستونهنج . الضحية المرصودة التي تمثل صورة كل طير مقتنص حبيس . لقد تم تصور شخصيات هاردي وهي في التاريخ . ان مغزى اغدون هيث في « عودة ابن البلد » في أنه واحد من أمثلة كثيرة ، الا أن المرء يتذكر أيضاً مغزى المدرج الروماني في « عمدة كاستربريدج » والدور الذي تلعبه العاديات الكلاسية وكذلك ارتباط كريستمنستر بالقدس في « جود الغامض » . وكما يقول فورستر ، ان هاردي تصور « رواياته من علو شاهق » . مما مكنه من رؤية الأحداث من أبعاد عديدة وكأنها تحدث بصورة عفوية . وتقدم الفقرات الافتتاحية من الفصل الرابع في « تس » مثالا بسيطاً :

كان للشمس ، بسبب الضباب ، مظهر عاطفي شخصي غريب ، يملي إيحاء بالذكورة إذا أردنا التعبير الدقيق . إن مظهرها الحالي ، مقروناً بفقدان كل الأشكال البشرية في المشهد ، يشرح في هذه اللحظة سر عبادة الشمس في قديم الزمان بحيث يشعر بأنه لم تسد تحت السماء ديانة أعقل منها أبداً . كان الضوء خيوطاً شقراء مشعة لينة ؛ كان مخلوقاً إلهياً يحدق إلى الأسفل بقوة وعمد شابين ينصبان على أرض تطفح بالشوق والاهتمام . تسللت أشعتها بعد قليل من شقوق مصراعي الكوخ فألقت أشعة تشبه أسياخاً حمراً حامية على خزانة الكؤوس وصيوان الملابس وقطع الأثاث الأخرى ؛ وأيقظت المحاصيل التي لما تفق بعد .

هذه رؤيا عن الأرض البدائية التي كانت الشمس فيها إلهة ، ولمحة عن كوخ فلاح في انكلترا القرن التاسع عشر ، ولقطة مقربة عن الآلية العمياء للثورة الزراعية : كلها معاً تنقل احساساً قوياً بوحدة الأشياء . الشمس هي الإلهة التي تشبه الانسان ، أما الحصادة فتشبه الحيوان ؛ وربما كانت حيواناً بشرياً :

كان أسطع الأشياء في ذلك الصباح ذراعان كبيران من خشب مدهون ، ينبثقان من حافة حقل قمح أصفر قرب قرية مارلوت . وقد شكلا مع ذراعين آخرين تحتهما صليباً مالطياًدواراً للحصادة التي جلبت إلى الحقل في المساء السابق لتكون جاهزة للعمل هذا النهار . أما الدهان الذي طليت به والذي كثفت صبغته أشعة الشمس فقد أضفى عليها مظهراً كأنها غطت في نار سائلة . . .

وسرعان ما انطلقت من الداخل تشبه سفاد الجندب . فقد بدأت الآلة بالعمل . . .

ليس النثر رشيقاً – وتلك خاصة هاردي . فهو بطيء ، تأملي بكل تأكيد ، فج وخشن بشكل ما . ويبدو أن صحته متعلقة بذلك على نحو من الانحاء . وأظن أن هذا النثر ليس نثر الروائي الذي يشبه الإله . هاردي ليس إلهاً ، وليس رئيس الخالدين . وراوية رواياته ليس هاردي نفسه وان كان في وسع المرء أن يقول انه ينظر بعين الإله . فهو يراقب رئيس الخالدين في خلقه لكنه ليس عالماً بكل شيء ، كما يفترض برئيس الخالدين . ودوره يشبه دور ترسياس في « الأرض الخراب » (« أنا الذي جلس قرب طيبة تحت الجدار ») . لقد قاسى من كل شيء. لقد تنبأ بالأمور وتدبرها بعد وقوعها ، الا أن لديه ظنوناً بدلا عن المعرفة التامة . ففي روايات هاردي تواجهنا « صيغة الاحتمالات البديلة » حسب تعبير ايفور وينترز عن هوثورن . ان تس بعد زواجها تخبر أنجيل وهما في العربة « لابد أنني رأيت ذلك في الحلم » ، فان صح ذلك فانها ، كما تقول انجيل ، قد حلمت بمركبة دربرفيل ، « تلك الخرافة الذائعة في هذه الانحاء عن أسرتك حين كانت شهيرة جداً هنا » . وبعد ذلك يأتي أفراد أسرة دربرفيل . فجون دربيفيلد يتمسك بأسطورة أسلافه مما يؤدي الى تحطيم تس . ولكن هاردي يظهر أن الخرافة كانت من النوع الشائع في كل ريف انكلترا . « هناك أسر بيليت ودرنكهارد وغراي وسانت كوينتين وهار دي وغولد ، هذه الأسر ملكت أميالا من الأرض في منحدر هذا الوادي ؛ وكان بوسعك أن تشتريها كلها بلا شيء تقريباً . »

ان راوية هاردي قد يعرف أو يحدس لكنه بشكل ثابت لايفهم . وهذا مايفضي بهاردي الى أعظم انتصاراته كروائي . وأنا أفكر نوعياً

بتصوير سو برايد هيد في « جود » . فلم يفهمها جود ولا فيلوتسون ، كما أنها لم تفهم نفسها . ولست متأكداً من هاردي ان كان قد فهمها . غير أن القاريء الحديث يفهمها ، ويتعرف فيها على واحدة من أكثر الشخصيات « واقعية » في التخييل ، « واقعية » بالضبط لأن من غير الممكن ردها الى جملة بسيطة أو صيغة .

ان القاريء في عراكه مع طبيعتها ، خلال جهوده ليفهمها ، يضفي عليها الحياة . فنحن مع سو في حضرة مايؤذن بنموذج شائع الآن بين النساء ، في حين أن هاردي في أيامه لا يستطيع شرح النموذج الا بالرجوع الى شيء يشبه « التوق الى الحداثة » . فكأن هاردي ، وهو يمسح عالم تخييله من علو شاهق ،قد تمكن من رؤية ما سيكون وليس ما كان وما يكون فقط .

ثمة شيء ليس بعيداً عن موقف هاردي الروائي يمكن رؤيته في « قوس قزح » ، وهذا أمر يصعق كثيراً لأننا نجد في « أبناء وعشاق » ارتباكاً واضحاً قريباً من ارتباك جسنغ في « شارع غروب الجديد » ، بين وقع الراوية ووقع الشخصية المركزية المسماة بول مورل . الوقعان متقاربان جداً . فوجهة نظر الراوية عن والترمورل وميريام هي وجهة نظر بول ، ونحن نشعر بأنهما لم ينصفا . لقد طغت ذاتية الكاتب . ومهما يكن من أمر فان « قوس قزح » أكثر روايات لورنس قرباً من هاردي ، فقد تم تصورها من علو شاهق ، شأن روايات هاردي . يتضح هذا من الصفحات الأولى التي تعرض عالماً تقليدياً وسكونياً تقريباً ، عالماً لما يسقط بعد في الصناعة ، حيث يرى لورنس أن ذكور

النوع البشري عاشوا في ائتلاف مع التراب . ثم سقطوا : الهبوط في المنجم ، شق القناة ، تزايد اغتراب آل برانغون عن الأرض والجماعة تصاعد في خبرات أو رسولا . وتدفعنا المقدمة والفصول التي تلتها الى أخذ كل جيل بعد جيل من آل برانغون في القرن التاسع عشر على أنهم يمثلون رجال ونساء عصرهم . فنصل مع أورسولا الى جيل لورنس . إنها ليست لورنس ، ولو أنه حين ابدعها اعتمد على تجاربه في كلية تدريب المعلمين في نوتنغهام وفي التعليم ذاته . لكن أورسولا تظل تمثل شخصية لورنس في الرواية ؛ فهي شخصية لورنسية نموذجية من حيث كونها تعيش عبر تجارب لن تفهم أو تشرح أو تعلل حتى تنتهي الاحداث التي ولدت تلك التجارب . ان التجربة ، اللحظة الحية للتجربة ، أعظم شيء ؛ فهي محاطة بشبه ظل سري لايمكن شرحه تقريباً . وفي هذا تكمن واقعيتها المزعجة ، وهي هنا تقترب من سوء برايدهد ، على الرغم من أن سو تشاهد من الخارج في حين أننا مع أورسولا دائماً نعيش في حساسية تجربتها جزئياً . .

ان السر ، وواقعية السر ، اللذين يشعر بهما القاريء ، وكذلك أورسولا — يتصلان بما يمكن أن نسميه رموزاً : الاستعمال الدائم لضوء القمر خلال الرواية ، القوس ، سواء أكان قوس كاندرائية لينكولن أو قوس قزح ذاته ، قطيع الخيل المشتت الذي يفزع أورسولا في نهاية الرواية . هذه الرمزية التي تنتمي الى كلتا الشخصيتين على مايبدو ، والى العالم الخارجي عنهما ، هي تصوير ذاتي لواقع موضوعي ، وتناظر تمثيل العالم الواقعي الملاحظ بذكاء ، عالم الفحم الحجري ومدارس الأحياء الفقيرة وكليات الجامعة . فاذا عاد المرء الى هاردي استطاع أن

يرى كل ذلك وكأنه امتداد لطريقته في ابداع تس التي عاشت تطورها في حدود الفصول والمشاهد المتعارضة ، وفي حدود نمط طقسي للتاريخ تقريباً .

واعتقد أنه بسبب العلو الشاهق التي صورت منه تلك الروايات ، فاننا نترك في نهاية « تس » و « جود » و « قوس قزح » مع معرفتنا بأن الشخصية ليست نتاجاً بسيطاً لما قالته وفعلته وفكرت به بل أيضاً لكل شيء آخر في الرواية . ان تخيل الطيور والأفخاخ جزء من معرفتنا بتس، لاينفصل عنها ، مثلما أن صورة قطيع الخيل المشتت جزء من معرفتنا بأورسولا . ولا أشك بأن مايشبه هذا ينطبق على كل الشخصيات الناجحة في التخييل : ومن الأسهل علينا أن نراها في روايات هاردي ولورنس من أن يراها عند أمثال جين أوستن . ويذكر المرء في هذا الصدد وصف ويلسون نايت لمسرح شكسبير . وهو وصف يلوح لي أنه يغطي أيضاً الرواية مهما كانت واقعية : « هو استعارة موسعة أسقطت بواسطتها الرؤيا الأساسية في أشكال تتجاوب بفظاظة مع الواقع . . . » . وفي الرواية ، حين « تسقط الشخصيات في أشكال تتجاوب بفظاظة مع الواقع » يكون هذا في الغالب من عمل الابتعاد الروائي عن مبدع الشخصيات ، ومن وظيفة الوقع الذي هو المعادل اللفظي لها .

* * *

الإيهام ، زاوية الرؤية
والنقد الحديث للرواية

ريتشارد هارتر فوجل

لاريب في أن القرن العشرين شهد نشر روايات وكتابات عن الروايات أكثر مما شهدت كل العصور الأخرى مجتمعة . وقد شاهدنا جهوداً قوية لتطوير نظرية روائية يمكن مقارنتها لنظرياتنا التقليدية في الشعر والمسرح ، وايحاءات قوية مستمرة أيضاً بأن الرواية لا وجود لها . فكيف يشق المرء طريقه في هذه الحيرة الشديدة ؟ .

فلنزعم افتراضاً أن الرواية موجودة حقاً ، وعندها لن أعرفها الا بأنها سرد نثري تخييلي ذات طول محدد يعتمد على ملاحظة الأعمال التي تعارفنا على تسميتها روايات . يضاف الى ذلك أن الرواية الجيدة تتصف بالحيوية والتماسك ، وهما أول ما يهتم به الناقد وذلك بخلاف اهتمام الشارح . ان النقد الأدبي — ولاعترف هنا بأنني أتحدث بكثير من القطيعة والافتراضية — يقوم على عدد قليل نسبياً من المبادىء التقليدية ، كالوحدة ، والتوتر ، والمتعة ، وما شابه ذلك مما يدخل في عداده « الحيوية » و « التماسك » ومنوعات تناسب ذلك . وبالمثل ، فاننا في الأدب الخيالي ، بما فيه الرواية ، لانجد تقدماً جوهرياً على المدى

الطويل ، علماً أن بالامكان وجود تقدم محدود . كأن لايصر المرء مثلا على أن الرواية الانكليزية قد انبثقت كاملة العدة من جبين دانيال ديفو .

فاذا جعلنا مصطلحي الحيوية والتماسك كالمترادفين ، وجدنا أن الرواية الجيدة محاكاة فنية لواقعة هي على نحو ما أكثر واقعية وأقل شكلية في الظاهر من الشعر والمسرحية ، وان كانت أقل فورية من المسرحية التي تقدم بصورة فعلية . ونلاحظ أن المسرحية من حيث هي كلمات في كتاب أكثر شكلية ، كما أن لها أعرافاً أوضح واكثر ارباكاً مما لدى الرواية . وبذلك فان المحاكيات الروائية للمسرح ، كما فعل جيمس في « العصر الفج » أو كأعمال هنري غرين وايفي كومبتون بورنت تشد خيوط الرواية التي تكون في العادة مرخية ، كما أن التجربة تضحي بالحيوية والواقعية أكثر مما تكسب في المظهر .

من الواضح أن معظم الروائيين الهامين حاولوا التعبير عن الواقع ، وطمحوا الى اقتحام الحواجز القديمة ليصلوا الى « الحقيقة الواقعية » وفق تكرار مخطط . كانت « تريسترام شاندي » وثيقة جذرية في عبثيتها . وقد كبح هرمان ملفيل بشدة جماح الخيوط الروائية وسبق بروايته « بيير » رواية جيد « المزيفون » في كتابة رواية عن كتابة رواية . وقد سعى بطله سعياً مجهداً لكي يدلي با لحقيقة العميقة ، في صراع معذب مع الشكل والعرف الروائيين ، تماماً كما سبق كان ملفيل يفعل . ولابد للمرء أن يشهد بأن أياً منهما لم يحصل على نتائج جيدة جداً ، الا أنهما بذلا جهدهما . قدم هاولز واقعيته الامريكية الجديدة باحساس ظافر بالكشف ، كذلك فعل مارك توين بأسلوبه

المختلف – ولنذكر هجومه الضاري على « حكايات الجورب الجلدي» .
ثم نستدعي الى الذاكرة فيما بعد « شارع غروب الجديد » لجسنغ ، وهي رواية حزينة ضد الروح البطولية ، حيث يذبح الروائيون المخلصون بأيدي الحقيقة التي يصورونها ، وبالمهاترات القائمة للمذهب الطبيعي الذي كان مقتنعاً بصحة موقفه .

كانت واقعية بروست جديدة بشكل صاعق وناجحة فنياً ، في آن واحد . وقد امتلك عالمه بعداً جديداً وزمناً جديداً ، بما يوافق ذلك من مفهوم جديد وحركي للشخصية . فمثلا ، ينكشف لنا البارون دي كارلوس شيئاً فشيئاً خلال سنوات كما يشاهده ويدركه الراوية مارسيل ، وهذا بدوره يتحرى النفوس ويصحح لها استنتاجاتها الخاطئة أحياناً . في أثناء ذلك ، وبالاضافة الى معرفة مارسيل المتطورة به ، يعاني كارلوس تطوراً مركباً في نفسه يتوجب علينا أن نحدس به ونحزره ، أما جويس فقد ذوب الواقع في الجريان الزمني في كل من « يوليسيس » و « يقظة فينيغان »، بينما الغى الحاجز الفاصل بين الواقع والتخييل بأن جعل اللغة ذاتها واقعاً أقصى .

استثارت« يوليسيس»نقد ت . س . إليوت الشهير ، الذي أعلن فيه موت الرواية والسرد كليهما على أسس أن الفعل الخارجي ذا المغزى لم يعد ممكناً في العالم الحديث . وعلى كل حال ففي أثناء ذلك أنشئت عدة أبنية تخييلية مشهورة : حقيقة الجماهير في رواية « ذوو الإرادة الطيبة » لجول رومان ؛ موسيقى الزمن لأنطوني باول ، الرسم الزمكاني (الزماني– المكاني) بالكلمات في « رباعية الاسكندرية » للورنس دريل ، وأعمال أخرى تصل إلى الارتداد نحو العبث في الرواية الفرنسية التي قال عنها أحد المتأخرين : « تسير مقولة العمل الأدبي نحو الالغاء وكذلك مقولة المالك

الأول للعمل ، أي المؤلف ، وقبل أن يمضي طويل وقت ، أو هذا ما يجب أن نتوقعه ، سوف يتمكن آخر انسان فعال من أن يلبس أجنحة ويطير تاركاً للغة أن تستحوذ على الاشياء كما تريد » (١)

ومهما يكن من أمر فقد خدعنا الروائيون « بواقعياتهم » . وهذا شأنهم بطبيعة الحال ، الا أن من شأن الناقد أيضاً ألا يخدع فيأخذ عوالمهم التخييلية مأخذ الأمور الواقعية . النقد يودع الكاتب حين يصدر الحكم النهائي ، ويمضي وفق احساسه بالكل . فهو لا يتعامل مع آخر نظرية في الوعي أو مفهوم للكون ، فقيمة الرواية تتألف من حيوية عالمها الخيالي وتماسكه ، وليس من تطابقها مع آخر المعطيات العلمية . فالرواية يجب أن تتعامل مع الاحساس الخيالي بالعالم عند القارىء . وقد طرح وردزورث المسألة طرحاً صحيحاً في الشعر : « اذا جاء وقت تمكن فيه ما نسميه العلم ، كما يألفه الناس ، من خلق كيان من اللحم والدم ، فسوف يقدم الشاعر روحه المقدسة ليساعد هذا التحول ، وسوف يرحب بالكائن الذي أنتج على هذا النحو بوصفه فرداً عزيزاً وأصيلاً من أفراد البيت البشري(٢)

فيما يتعلق بالاهتمامات المشروعة عند القارىء أو الناقد ، قد لا يكون العالم أكثر من كأس بيرة ، كما رأى الشيطان ذلك في قصة جون كولير :

انطلقوا بسرعة الصراريخ إلى الزاوية الشمالشرقية من الكون ، وهي التي تصور جورج أنها تماماً على شكل قدح بيرة يكون السديم فيه فقاعات متصاعدة . ولاحظ بذعر شفتين هائلتين تقتربان من الطرف الأعلى لفضائنا . قال الشيطان : « لاتفزع . هذا طالب في الطب يسمى بريور سقط في الامتحان ثلاث مرات على التوالي . وستمضي عشرون مليون بليون سنة ضوئية قبل أن تبلغ شفتاه القدح ، لأن صبية جمدته

بعينيها ، وحين يجيء الوقت ليشرب تكون الفقاعات قد ذهبت ، وسيكون كل شيء منبسطاً مواتاً » (٣) .

هذه الفقرة المتحررة مفعمة بما يسميه هنري جيمس « صلابة المواصفات » ويعلو ذلك في المنزلة « التفاصيل المؤيدة التي يقصد بها تعطي شبهاً فنياً للحقيقة » . وذلك لأن الغرض التخييلي لكوليير أن يجعل العالم قدح بيرة ، وأن يحمل القاريء على تجرعه .

لا ريب في أن النقطة التي تتبطن هذه الملاحظات هي حقيقة بدهية ، إلا أن تطبيقها بالغ الأهمية لمن يدرسون الرواية والأدب الذي يكتب عنها ، وهو كثير ومتزايد . إننا نحتاج إلى نقد يتجنب التأرجح المضني ، على اعتبار أن كل عصر أو طريقة يفند مزاعم ما سبقه مزاعم جديدة لروائيين متحمسين ونقاد عيورين يؤمنون بما يزعمون . المشكلة تنتمي للأدب والفن عامة بطبيعة الحال ، ولا تقتصر على الروائيين والرواية . يجب على المرء أن يغسل يديه من وحشية الموضات التي لا تنفد ، وهي لا تتجلى فقط في المراجعات الشعبية العابرة بل في كتب محكمة متعمقة تقدم كشوفاً جديدة ومجرفة . وقد يتساهل المرء مع أمثلة فردية إلا أنه سيجفل من اعادتها للمرة المائتين « لا شيء يثير الاشمئزاز » ، كما قال سدني سميث عن الوعاظ ، أكثر من التأثير المتزايد للتشويشات النقدية.

ينظر النقد المثالي إلى موضوعه نظرة نوعية شاملة ، ويدحر روح العصر بأن يعطيها حقها . فيتقبل المزاعم المشروعة لكل عصر ، ويروز مفعولها بالمعايير المناسبة ، ولا أقصد من هذا أن أقول انكل العصور تتساوى في جودتها ، بل إلى أن لكل عصر خصوصيته . فالقرن العشرين لا يجاري في تصويره لتيار الوعي ،وتفاعل هذا الوعي في المدكارت الحسية الخارجية . ورواية ويليام ستيرون الالمعية « اعترافات نات تورنر »

تنطوي على مغالطة تاريخية لا تضر بالرواية ، من حيث لا يستطيع أحد في زمن الرواية أن يبدع الأحاسيس والصور والانفعالات المتداخلة في رؤيا ستيرون التخييلية . وكذلك لا يستطيع أحد في القرن التاسع عشر مثلاً أن يبدع عالم ويليام فولكنر بانحرافاته النفسية المتضاعفة ومدينته الوهمية يونا باتاوفا . ومن ناحية أخرى ، لا يستطيع أحد اليوم تحقيق الصلابة والمركزية النموذجيتين في الروايات الفيكتورية العظمى التي تمتلك شخصياتها هوية نجهد اليوم في البحث عنها أشد الجهد . فلعل الجريان والصلابة متنافران .

من المؤكد أن « فن التخييل » لهنري جيمس من أعظم الوثائق بالإنكليزية عن مشكلات الرواية ، وتأثيرهما أكبر فائدة من مقدماته الذكية لطبعة نيويورك فهي في آن واحد رشيقة وحاسمة ، « نوعية » وحصيفة . ومع أن مقالة « فن التخييل» موجهة إلى الكتاب فانها مسعفة ومشجعة للنقاد ، وبالطبع ، لكل قراء الرواية الجادين . وحتى جيمس نفسه لم يكن معصوماً من كارثة التقدم وضلالته . وقد يبدو تقريباً أن لكل البيانات الأصيلة والانتاجية ضرراً محتملاً ، كما أن كل العقائد تحمل في ذاتها بذور الاضمحلال والتوالد . وفي هذه المقالة الغنية المكتملة سدد جيمس ضربة خفيفة ولكن محزنة إلى رأس أنطوني ترولوب نشأ عنها أثر سلبي قوي ولد بدوره دستوراً للتشريعات .

الشكل العضوي هو الموضوعة الرئيسية«لفن التخييل» . فالرواية شيء حي ، وحدة لا تنقسم . أما تمايزات النموذج فسطحية وسخيفة ، كالتفريق المألوف في القرن التاسع عشر بين الرواية والرومانس النثري : فمقالة هوثورن « Blithedale Romance » لا معنى لها إلا بمقدار

« ما يسر بها صاحبها » . ففي البنية الداخلية للرواية لا يوجد تقسيم جوهري بين عناصر السرد والحوار والوصف، على اعتبار أن كلاً منها يسهم في تطوير العنصرين الآخرين ولا ينفصل عنهما. وبالمثل يتعين على الحكم النقدي أن يكون عضوياً ؛ فهو يلد في « محبة » القاريء ، التي تنشأ من الاهتمام المتأصل بالعمل . ويلاحظ المرء أن جيمس يصرف النظر عن الكثير مما هو تحت هذه المحبه أو خارج عنها ، مع تلميحات للناقد بألا يناقش الأمور الغريبة عنه . ومن جهة أخرى فيجب أن نسلم للروائي بافتراضاته ، ونتقبل الأسس التي يضعها ونمنحها الأفضلية.

لابد أن تكون الرواية « واقعية» بكل وسيلة من الوسائل . ولاجدال في أن على الروائي الاحتفاظ بدفتر لملاحظاته ، كما يقترح مستر بيسانت ويوافقه جيمس بلطف . غير أن واقعية الروائي يجب أن تنبثق من حساسيته وذكائه وخياله المبدع . الرواية يجب أن (تبدو) واقعية ؛ «فصلابة المواصفات » أمر حيوي للإيهام بأن الرواية تقدم واقعاً ، إلا أن هذه الصلابة استدلال استنتاجي ، وليست ملاحظة حرفية .الأمر الأساسي هو أنه ينبغي على الروائي « ألا يضيع منه شيء » . وإذن ، وفوق كل شيء فان « فن التخييل » كتاب فريد في خصبه وثرائه : ولكن يظل من الواجب اقتطاع تلك الفقرة عن ترولوب ، وهي الهجوم العام الوحيد على روائي معين في مقالة جيمس . وهي تفتح الطريق بالضبط لنقد تحليلي من النوع المغلوط ، ولتأثير جيمس العظيم وغير المرغوب بوصفه مثل موسى رجلاً يضع قوانين من نوع الوصايا العشر ، « لا تفعل » . . .

ما هذا الكلام المفزع حقاً ؟ يقول جيمس « إن بعض الروائيين البارعين : فيهم عادة أن يفضحوا أنفسهم مما يحتم على الدموع أن تفيض من عيون الناس الذين يأخذون رواياتهم مأخذ الجد . مؤخراً ، صعقت من قراءة بضع صفحات لأنطوني ترولوب بسبب حاجته إلى التعقل في هذا الخصوص . ففي كل استطراد أو اعتراض أو نجوى ، يسر إلى القاريء بأنه هو وصديقه الثقة يقومان فقط « بصنع الاعتقاد » . وهو يقر بأن الحوادث التي يرويها لم تحدث بالفعل ، وأن في استطاعته أن ينعطف بالسرد إلى أي مجرى يفضله القاريء . وإني لأعترف بأن مثل هذه الخيانة لمهمة مقدسة تبدولي جريمة مريعة ، وهي ماأطلقت عليه اسم الموقف الاعتذاري ، وهو يصدني في كل ذرة منه سواء أكان عند ترولوب اوغيبون أوما كولي .

ولا ريب في أن جيمس أقل اندهاشاً مما يتظاهر به . فقد امتدح ترولوب صراحة في مقالته التذكارية عنه . ومع ذلك يعنف في لومه لأن ترولوب يفسد الإيهام التخييلي بأحداث تضارب وتقطع في زاوية الرؤية عن طريق التدخل النوعي في السياق . على أن ترولوب كان ومايزال مشهوراً بقدرته الفريدة على خلق إيهام بالواقع ، وأنا أؤكد هذه الموهبة من خلال تجربتي في قراءته . فلعل جيمس ، بوصفه قارئاً ذواقة محنكاً أكثر من معظمنا ، كان يثير مسألة المقياس النقدي للتخييل بشكل دائم ، فأبرز للمرة الأولى عيباً لم يلتفت إليه أحد من قبل لا عند ترولوب ولا عند غيره من الكتاب المشهورين . على أنني لا أظن أن هذا الافتراض صحيح . فقد كان بدلاً من ذلك يؤسس قاعدة تشابه قاعدة

« الوحدات الثلاث » المشهورة ، على أساس أن مراعاة تلك القاعدة تقابل بالاستحسان دون أن تكون مبدأ يعادل مبدأ الوحدات ذاته .

أما شهادة ناثانيال هوثورن الذي كان معاصراً لترولوب وكان شديد الاهتمام بمشكلة الإيهام الفني ، فقد كانت روايات ترولوب في رأيه « من الواقعية بحيث تبدو كأن عملاقاً اغترف من الأرض كتلة صخر عظيمة ووضعها تحت غلاف زجاجي » . وفي ١٩١٨ قال مكس بيربوهم : « حين أقرأ ترولوب سرعان ما أنسى أنني أقرأ عن شخصيات وسير خيالية ؛ وسرعان ما أشعر أنني ألازم ذكريات ويوميات أليفة ، فان كانت المسألة مسألة اقناع مجرد بالحقيقة ، فاعطني ترولوب » .

قد يقال أي شيء عن هورثون وبيربوهم ، إلا أنهما ليسا قارئين مرهفين . وقد يوجد من يحتج ، خلافاً لأس محاجتي هذه ، بأن هورثون كان مبتدئاً وسباقاً على جيمس ، وإن لم يكن بالإمكان اثبات هذا الادعاء على بيربوهم ، مؤلف « ذرة في وسط المسافة » ، وهي أفضل محاكاة ساخرة لطريقة جيمس في الوجود (٥) ، وهو تابع جيمس الأمين ومشايعه المتحمس (٦) .

فبالرغم من خيانات ترولوب المزعومة ، شهد الكثيرون بأن ترولوب نجح بوسيلة أو بأخرى في تحقيق إيهام قوي بالواقع . وقد وضعت خرائط عن بارستشاير ، كما أن أنجيلاثيركل لاءمت شخصياته ومواقعه—وربما موضوعته الرئيسية أيضاً — مع تاريخها لمجتمع الريف الانكليزي في القرن العشرين . فيظهر أننا نواجه خلافات لا يمكن التوفيق بينها . أما بالنسبة للمنظرين فقد غلب جيمس والنقاد بعده على الرغم من الدفاع القوي الذي قام به المختصون بالعصر الفيكتوري .

أما كيف تم الامر على هذا النحو فالقصة أطول من أن تروى الآن وبالإختصار ، اتجه جيمس إلى البرهنة والتنقيح في نظريته عن زاوية الرؤية ، ثم تابع برسي اولوك وآخرون هذا العمل من بعده . وقدم نورمان فريدمان موجزاً مدرسياً لهذه العملية في مقالته عن « زاوية الرؤية في الرواية : تطور مفهوم نقدي » (٧) . القضية الأساسية التي نشأت تنحدر من السؤال التالي ، هل يمثل تطوير هذا المفهوم تقدماً مطلقاً في الرواية ونقد الرواية ؟ إن مقالة مارك شورر الشهيرة « التقنية بوصفها اكتشافاً » لعلها أكبر تأكيد بأن هذا التطوير تقدم مطلق .

بمثال ترولوب يمكن أن يقوم خلط بين الإيهام التخييلي والنوع المخصوص من الاتساق الذي نربطه بنظرية « زاوية الرؤية » ، ونجد بلور هذا الخلط في مقالة جيمس « فن التخييل» . طبعاً ، إن مشكلات الإيهام تقليدية ، وقد محصها أرسطو بالتفصيل في « الشعريات » بعد أن ربطها بالمحاكاة الفنية . في القرن التاسع عشر ، وضع صموئيل تايلور كولريدج نظرية محكمة في الإيهام قبل جيمس الذي خضع لتأثير كولريدج كما ظهر ج . إ . وارد— وخاصة في إيمانه بالوحدة العضويةودعوته إليها (٨) . يتفق كولريدج وجيمس — وربما نتفق جميعنا معهما — في اضفاء قيمة على الحقيقة الخيالية والاتساق فيها . فالعمل الفني يجب فوق كل شيء ان يكون صادقاً مع نفسه : لا يستطيع شيء أن يسرنا على الدوام ما لم يحمل في ذاته علة ذلك السرور ،والعكس ليس صحيحاً »(٩) استمد كولريدج ، مثل أرسطو ، نظريته من مشكلات المسرحية وإن كان قد طبقها على الشعر القصصي والرواية معاً . وبذلك كانت نظراته أقل تخصصاً إلى حد ما من جيمس . الفرق الرئيسي بينهما أن كولريدج صب جل اهتمامه على « التأثير» ، تأثير تمثيلية أو قصيدة

أو رواية على جمهور أو قاريء ، مع الافتراض بأن القاريء يحشد كل طاقاته .

توصل كولريدج إلى تعريف عن طريق الحلم الذي يمثل أرفع درجة نظرية من الإيهام . فالحلم لا يدخل عقبات نقدية ، على اعتبار أن « طبيعته تتألف من تعويق الارادة ، وبالتالي من طاقة مقارنة .. وحالتنا حين نحلم تختلف عن حالتنا حين نستغرق في رواية ممتعة اختلافاً في الدرجة وليس في النوع » . ومهما يكن من أمر ، ففي النوم « نقع حالاً بفعل انهيار مفاجيء في تعويق الارادة وفي المقدرة المقارنة : بينما حين نكون في تمثيلية ممتعة ، مقروءة أو ممثلة ، نصل إلى هذه النقطة ، المطلوبة أو المرغوبة ، تدريجياً ، بفن الشاعر والممثلين ؛ وبموافقة ارادتنا ومساعدتها الإيجابية . نحن (نختار) أن نكون مخدوعين » . وهو يذهب إلى تقرير عواقب الفن المراد والواعي : « لذلك يمكن استنتاج القاعدة بسهولة . إلى كل ما ينحو إلى منع العقل من أن يستقر بذاته أو من أن يتوصل بالتدريج بسهولة إلى هذه الحالة التي تكون فيها للصور حقيقة سلبية لابد أن يكون مختلاً ، وبالتالي فكل ما يحشر نفسه في عقل الكاتب كشيء غير محتمل ، ليس لأنه غير محتمل (لأن كل التمثيلية غير محتملة كما هو معروف مسبقاً) بل لأنه لا يستطيع أن يظهر كذلك » . وفي مكان آخر يلاحظ أن « كل جزء يجب أن يكون متناسباً مع غيره ، ولو أن الكل ربما كان مستحيلاً » (١٠) .

وهكذا فان فكرة كولريدج عن الإيهام تشمل التعاون بين الكاتب والقاريء ، فلكل دوره الذي يقوم به . والإيهام معقد من نواح أخرى وكلمته « بالتدريج » تتضمن ذلك ، إذ أن اختبار الإيهام لا يشترط

فيه أن يكون شاملاً أو أن تكون النقاط جميعها في توتر واحد ؟ فهو حركي وذو تنظيم مركب (متناسب) . ويوحي كولريدج بالفعل ايحاء قوياً أن أفضل أنواع الإيهام قيمة يكون مركباً من عناصر ودرجات متعددة ، وأقلها احتمالاً يعزز ويساند أكثرها احتمالاً . فالإيهام «ادراك الهوية والتناقض ، أقل درجة منه تؤلف التشابه ، وأعظمها تؤلف الاختلاف المطلق ؛ إلا أن التدرجات اللانهائية بين هذين الحدين تشكل كل دور وأهمية لوجودنا الفكري والخلقي (١١) » . فهو يلمح إلى أن الإيهام الذي يظل مستوياً باطراد يهدم نفسه ؛ ينبغي على الإيهام أن ينبثق من تدرجات دقيقة ومتدنية .

وأخيراً فان كولريدج يرى أن « وعي عقل الشاعر يجب أن ينتشر فوق عقل القارىء أو المشاهد؛ ولكنه هو ذاته ، حسب عبقريته ، يسمو بنا ، وبما أنه (دائماً) في حالة انسجام فانه يمنعنا من ادراك أية غرابة ، ولو أننا نشعر بحميا شديدة (١) » . وكما يبدو معقولاً بشكل كاف ، فلكي يتحول « الشاعر » و « المسرحية » إلى « روائي » و «رواية»، فان تدخل « عقل الشاعر » ينتج مسائل الاسلوب والطريقة والوقع بالنسبة لصلة الروائي بما يروي . وأعتقد أن جيمس بعيد كل البعد عن الاختلاف مع نظرات كولريدج ، غير أن النقد بعد جيمس ينحو إلى إظهار الإيهام المطلق ، ومن ثم إلى حذف صوت الراوية . ولا شك أن جويس ، بمطالبه العظيمة التي فرضها على القارىء واللغة ، كان أكثر أنصار الإيهام المطلق تأثيراً .

حالة تروابو تلائم مشكلتنا ملاءمة خاصة ، من ناحية الانتهاكات التي هاجمها جيمس والحسنات التي أطراها هوثورن وبيربوهم . ومن

المؤكد أن قلة من الكتاب كانوا أكثر جرأة وتقحماً من ترولوب . اذ يبدو بشكل موضوعي أنه يبعثر ايهامه عمداً ، في كلام جانبي موجه إلى قارئه . فهو يقلق علناً في « د . ثورن » مثلاً عن صحة الإرث الشرعي لماري ثورن من ثروة سير روجر سكاتشرد العظيمة ، وهذه هي الحادثة الحيوية للعقدة . وحتى في نهاية الكتاب لا يستطيع ، أن يترك الأمور تجري وحدها . « والآن أجد أنه لم يبق لدي صفحة واحدة — ولا نصف صفحة — لثوب الزفاف . ولكن ماذا يهم ؟ ألا تجدون هذا كله في أعمدة «المورنينغ بوست» ؟ » . « والآن » ، كما يبتديء آخر فقرة ، « لدينا كلمة عن الدكتور » . ونذكر هنا أيضاً قصة أن ترولوب قتل مسز برودي في « آخر أيام بارست » استجابة لنقد عارض سمعه في النادي. كل هذا قد يبدو تافهاً أمام المقاييس الرفيعة عند جيمس .

إن تفسير نقاط القوة عند ترولوب أصعب من تفسير نقاط الضعف المعزوة إليه . الطريقة الشائعة — والمحدودة في إنارتها — لتعليل قوة الروائيين الفيكتوريين العظام هي أن نشدد على استغراقهم ونجاحهم في الشخصيات الحية التي تشغل مخيلاتهم بقوة . يقول آرثر ميزنر أن أشخاص ترولوب « كانوا جد أحياء في نظره إلى درجة أنه يحاكمهم بالعطف الذي يحتفظ به معظمنا لنفسه وحدها ، وكان أكثر ما يهم به المتعة اللامتناهية في وجودهم ذاته . فكلما دخلت مسز برودي مبنى مكتبة الأسقف بجهلها وتصميمها على تنظيم الأبرشية ، وكلما اتخذ رئيس الأساقفة غرانتيلي في غضبه موقفاً يعرف هو نفسه أنه أرق قلباً من أن يستمر فيه ، وكلما حاول مستر كراولي وفشل ثانية في التحكم ببطولته السخيفة ، يشعر القاريء بأن مخيلة ترولوب تتوهج » (١٣).

صحيح ، كما أن في وسع المرء أن يوسع الفهرس إلى ما لا نهاية حتى يشمل أنذال ترولوب والأشخاص الذين يسخر منهم . فالمستر سلوب ، المداهن ، في « أبراج بارشستر » يظل قوياً وممتعاً إلى النهاية. وفرديناند لوبز ، الوغد المظلم الواضح ، والذي يفسد سعادة أسرة ريفية في «رئيس الوزراء» ، وحتى جورج فافاسور ، «الوحش الضاري » في « هل يمكن ان تغفر لها » (أكثر العناوين جرأة) قد اظهرهما ترولوب بحنو شديد سواء في حياتهم الخاصة أو من الخارج . وعلى كل فليس غرضي في هذا المقام أن أتحدث مطولاً عن ترولوب بذاته ، بل على سبيل المثال . باختصار ، إن شخصياته تقع في قلب ايهامه بالحقيقة ، وإن كانت تنشأ من فهم أصيل أقيم بعناية واجتهاد . وهي أكثر أهمية أفعالها الخارجية ، ويكشف ترولوب عد قدرتهم على القيام بأفعال أخرى في ظروف أخرى — ومن هنا جاء تردده والانتهاكات التي ضايقت جيمس . فعرضيته الظاهرة هي مجموعة افتراضاته ، وهي الأساس الذي يتطلبه ليشيد صرح إيهامه الذي يستعمل فيه الاعلان عما هو غير واقع لتدعير الواقع الذي يهمه .

أما اهتمامنا فينصب على الإيهام التخييلي ، وبصورة أوسع على النقد الاجمالي للرواية . ونعنى بتمييز (الإيهام) عن (زاوية الرؤية) : ونفسر في طريقنا ، ربما بشيء من الحيف ، القضية الرئيسية لزاوية الرؤية على أنها « تطفل الكاتب » . «التطفل » بعيد عن أن يكون نهجاً بسيطاً أو تلقائياً . كان فيلدينغ أول أساتذته العظام في الانكليزية ، ومن بعده أخذ العديد من الروائيين على عاتقهم مسؤولية السلوك كوعاظ ومداهنين مقنعين . وربما لم يوفق تاكري في تقديم نفسه جريئاً ولطيفاً بحيث لم يتجاوزه أحد . وكان هو ثورن لطيفاً كذلك لطيفاً كذلك وماهراً إلى درجة أنه كان يحنق قراءه حين يجدون أن الرجل أقل لطفاً من شخصياته . وفي رأيي أن ترولوب كان أكثر ثقة

بنفسه من معظم معاصريه العظام . ثاكري كان في بعض الاحيان يستبد ، وفي بعضها ينتحب ، أما جورج إيليوت فهي متوترة باستمرار ، كما كان ديكنز المتطرف يبالغ في الاقناع . على أن ترولوب يأخذ معه دون أن تزل قدمه أو تتفاوت خطاه .

وكما رأينا في نظرية الإيهام عند كولريدج ، فان هؤلاء الروائيين القدامى افترضوا وجود حالة معقدة في عقول قرائهم ، تشتمل على مقدار كبير من التساهل في خيالية الرواية . وقد افترض مراراً أنهم كانوا قادرين على أن يحماوا قراءهم أكثر بكثير مما يتاح لأي روائي حديث . وعلى كل فلنعد الى كولريدج حيث نجد أن نظريته كانت توفيقاً ذكياً ومعقداً لحالات العقل المتضاربة ، فالايهام عنده رابطة بين (الانخداع) الذي تؤخذ فيه الرواية على أنه حقيقة حرفية ، و(الجحود)الذي لا يخلط فيه التخييل بالحقيقة . ومن هنا جاء قوله المأثور ، في جملة دقيقة التوازن « ان التعويق الارادي للجمود في لحظة ما ، يشكل الاعتقاد الشعري » (١٤) . وقد رأينا أنه يتصور الايهام الناجح على أنه تركيب درجات مختلفة من الاحتمال .

في « فن التخييل » يخل جيمس بالتوازن الذي أقامه كولريدج بين الكاتب والقاريء ، بدافع حماسته المتقدة للتكامل التخييلي . وهو وهو في هذا المضمار كان يدافع عن كرامة الرواية من حيث هي تاريخ مثالي يفوق التاريخ الواقعي ، ولعل « شعريات » أرسطو كانت في ذهنه . كان يفترض في قاريء القرن التاسع عشر حالة طبيعية من الاحتقار الجاحد يستجيب لها كاتب مثل ترولوب بمهانة . وعلى كل ، ففي هذه الناحية أخطأ فهم فن ترولوب ، ونثر بذور سوء الفهم والانحرافات المذهبية في المستقبل ، مركزاً على « زاوية الرؤية » .

أي نقد أساسي للرواية ممكن ؟ وهل بالمستطاع ايجاد تناول نقدي

موضوعي فعلا لأعمال أي عصر سوى العصر الذي يعيش فيه المرء ؟ ان الجهود حسنة النية في تاريخ الأدب لتنظيف الطريق تثير بدلا من ذلك حواجز من سوء الفهم يصعب اجتيازها . فالمنظور التاريخي يجعل النقد مستحيلا اذا استغرق كثيراً في النسبية الزمنية ، وان لم يجد مفراً منها . ويعرف معظمنا من تجربته الأدبية أيضاً أخطار الحنين الى الماضي الذي يجعلنا نتلطف في الحكم أكثر مما ينبغي . فحين ننسى أن الماضي كان حاضراً ذات مرة ، نضفي عليه تناظرات وتأكيدات لم يمتلكها . فنتخيل عصراً أكثر استقراراً واتساقاً من عصرنا . ونربط رفاهيته بكتابه ، فنعطيهم من الانصاف أكثر وأقل مما يستحقون .

احدى الطرق الشائعة في التعامل مع الفيكتوريين مثلا ، ادانة مايدعى أخطاؤهم الفنية ، والثناء على حياتهم الغامضة التي يتمسكون فيها مرات كثيرة بما يشبه الصدق ، وعلى كل فلهذه الوسيلة فضيلة تسجيل استجابة صحيحة لرواياتهم . ولكنها تثير فينا من الشك ما ماتثيره الضلالة العالمية في اعتبار أسلافنا أكثر موهبة وأفضل شمائل منا ، وان كانوا أقل انتقاداً وأضيق معرفة منا ، كما قال درايدن في « مقالة عن المسرحية الشعرية » عن العماليق الذين عمروا الأرض قبل الطوفان . انهارت شهرة ترولوب فور وفاته ، ويعود جزء من ذلك الى تأثير ما كشفه عن نفسه في « السيرة الذاتية » . بعد ذلك استعادت رواياته حظوتها عبر قلة من النقاد والقراء الذين أخذوا بأسلوبها « المنمق » . ومازال هذا الاستمتاع المحدود قائماً ، وقد أفاد في تمهيد الطريق الطريق لاقامة أسس أفضل لتقدير قيمة ترولوب الدائمة . ففي طبعة شعبية (١٩٦١) لروايته « د . ثورن » كتب على الغلاف : « هذا هو

ترولوب في قمة فنه ، يصور أفضل التدابير الممكنة في أفضل عالم ممكن ، القضاة الانكليز في أرض انكلترا » .

لايميل المرء الى مخالفة هذا الادعاء الطيب بطبيعته .. خاصة وأنه يشهد بمقدرة ترولوب على الإيهام التخييلي . وعلى كل فهو يحتاج الى اضافة ، فأولا انه أبدع هذا العالم ، وثانياً يجب التشديد كثيراً على كلمة « ممكن » . فقد كانت لديه القدرة على رؤية ما حول عالمه ، ولم ينخدع في تقبله بصورة غير نقدية . وفي الواقع فان صفاء ذهنه هو جوازه الأساسي الى العظمة . وأكثر مايهمني في هذا المقام أن أسأل ، كيف كان ينتج الايهام بعالمه ؟ فاذا كان ترولوب يلقي الكلام على عواهنه ، كما يظن جيمس ، فكيف حدث أنه لم يخرج عن الموضوع أبداً ؟

ورد جوابي قبل هذا حينما شرحت بعد كولريدج المفاهيم الأوسع والأقل للإيهام الفني ، تتضمن فكرة عامة عن الحالة المناسبة في عقل القاريء ، بالتعاون مع مهارة الكاتب التي تؤدي الى حالة العقل تلك . فقد يحتج (وبشيء من الذعر) ان هذا نكوص ، عودة الى النقد « التأثري » الذي يقر بوجود عوامل نفسية غير قابلة للقياس في العملية النقدية ، ويتخلى عن الأدوات التحليلية الحادة والمفيدة التي جاء بها جيمس ومن بعده . فأما بشأن الاعتراض الأول ، فان ماقبله أرسطو حسن في نظري : « فالشعريات » نقد تأثري . فالترجيحات السيكولوجية المذكورة المذكورة تقليدية وعالمية ، وكذلك تجريبية وتطبيقية — ويشمل ذلك الافتراض الارسطي بشأن القاريء العادي . فالمقصود حكمة أدبية عامة ، بحسب تعبير ويمزات الجيد لصياغة الدور النقدي لعلم النفس . وليس لهذا الدور علاقة تقريباً بما أطلق عليه البروفسور

نورمان هولند اسم « حركيات الاستجابة الأدبية » وجعلها تتعامل مع مستوى استجابة لما تحت الأدب .

وأما بشأن الاعتراض الثاني فأنا استشهد بكولريدج مرة أخرى ، مستأنفاً الى تمييزه العضوي بين المبدأ النقدي والقاعدة ، مما نتج عنه تمجيد « المبدأ » . أي أن مفهوم الايهام مبدأ ، قانون حي ، قضية نقدية أصلية تعد غاية بذاتها . ان زاوية الرؤية قاعدة ، تطبيق خاص للمبدأ أو وسيلة لفرض القانون ، لذلك فان ملاءمة هذا المبدأ للرواية يجب أن تدرس بدقة . وزاوية الرؤية لا يمكن تطبيقها في حالة ترولوب بالمعنى العادي للمصطلح . ان ايهامه بالواقع – كما دلت عليه الشهادات المؤثرة – تتقوى ولا تعوق بتدخله في التحرير واعتذاراته : فوسائله ملائمة لغاياته . فهو يؤلف ايهامه المركزي عن طريق العلاقة المتبادلة بين مختلف درجات الاحتمال .

وعلى هذا نجد مستويات عديدة من الصلات في الأمثلة التي أوردناها عن « التدخل » في رواية « د . ثورن » . فاعترافات ترولوب بعدم برغبة سير روجر سكاتشرد تؤسس بصورة مؤثرة عنايته باقامة شبه حقيقي مع الوقائع . ولعل هذا الاعتبار اضافي على الأدب ، لكنه يؤيد دعواته الى نوع أوسع من التشابه مع الحقيقة . فلنقل اننا بازاء كاتب لايستخف بانتهاك قوانين التخييل الطبيعية وبقانون الملاءمة (مناسبة الكلام لمقتضى الحال) . أضف الى ذلك وجود قرينة يجب أخذها بعين الاعتبار . فالقصد أهم من كل شيء : لقد بذل ترولوب بالفعل جهداً كبيراً لتوضيح خلفية الرغبة ، كما أن شخصياته انهمكت في ذلك . وقد شارك د . ثورن نفسه خالقه في شكوكه ، وكافح في سبيل

مصداقيتها . ومعركة جزء من تطوير عرض شخصيته ، كما أن نصره النهائي هو في اقناعها بها .

قال الطبيب : « لايوجد أي ظل من الشك : فلدي كثيرون يشاطروني الرأي ، منهم سير أبراهيم وسبر ريكيتي ومستر سميلام . لايوجدأدنى شك في الأمر .بالطبع يجب أن تقوم بحصر إرث وما إلى ذلك ، وأخشى ان تحتاج إلى مبلغ كبير جداً تدفعه للضريبة ، لأنها لاتستطيع أن ترث بوصفها ابنة أخ ، كما تعلم . وقد أشار مستر سميلام إلى هذا الأمر اشارة خاصة .

ان اللمسة الأخيرة عن ضريبة الإرث لا تقوم فقط بتأكيد الشبه بالواقع ولكنها أيضاً جزء من رسم الشخصيات . فبهذه الطريقة يفكر عادة ويتحدث د . ثورن . أضف الى ذلك أن عدم ثقة ترولوب تشير الى ايهام يبلغ من القوة أننا قد نشك فيه دون أن نضربه — ان غرضه في الواقع وسيلة تقوية .

ان مقالة نورمان فريدمان عن زاوية الرؤية صريحة صراحة معجبة حول القضية الحرجة :

الاتساق وليس هدوء الاعصاب ، هو كل شيء . لأن الاتساق — مهما كان الإطار واسعاً و منوعاً ومعقداً — يفيد أن الأجزاء متلائمة مع الكل ، والوسائل مع الغايات ، وبالتالي فقد تم نقل أقصى حد من التأثير . ومهما يكن من أمر فالاتساق سبب ضروري أكثر منه كافياً ؛ فالاتساق الشامل عند روائي عظيم ولكنه غير مصقول قد يبزغ (على الرغم) من عيوبه التقنية ، في حين أن اتساق روائي بموهبة أقل لن ينتج بذاته روائع ، تنجح في اطار أصغر من الاطار الذي قد يحاول

الروائي وضعه ... ولكن كم من ألمع رواياتنا واكثرها طموحاً سوف تكون أكثر نجاحاً لو أن هذه الأمور لاقت اهتماماً أكبر ؟ من المؤكد أنه ليس ثمة تناقض بالضرورة بين العبقرية واتقان التقنية .

وينتهي فريدمان الى غايته بتعبيرات تشبه تعبيرات جيمس :

« حين يستسلم الكاتب في التخييل فانه يستسلم ليغزو ؛ فهو يتخلى عن مزايا معينة ويفرض حدوداً معينة لكي يصور قصته الوهمية تصويراً أكثر تأثيراً ، فهي التي تشكل الحقيقة الفنية في التخييل » هذه البيانات معجبة ولايمكن انكارها ، ولكن ما الذي يؤلف اتقان التقنية ؟ هذا أمر يمكن اكتشافه بواسطة المبدأ وليس بواسطة القاعدة . فان كانت زاوية الرؤية متطابقة مع (الاتساق) وتسمح باطار (مهما كان واسعاً ومنوعاً ومعقداً) فلا موجب للاعتراض عليها . على أنها لاتفسر بهذا النحو في العادة ، كما أنها قد أخذت على أنها قاعدة أو مجموعة قواعد يمكن تصنيفها في شريعة . ومادامت قد أخذت هذا المأخذ فلنسجل أنها حاولت استبعاد «التدخل» ، واستنتجت استنتاجات مغلوطة

*

الملاحظات

١- ملحق التايمز الأدبي (٣ أيلول ١٩٧١) .

٢- الطبعة الثانية (١٨٠٠) ، مقدمة « للأغاني الشعبية » .

٣- جورج وروزي الشريران » (نيويورك ،١٩٥١) .

٤- بحسب استعمال كولريدج للمصطلح : بابداع . بانتاج ، بتعاطف .

٥- بعد نشرها « في احدى حفلات ذلك الشتاء سأل أحد المعجبين هنري جيمس عن رأيه في بعض المسائل . فقال مشيراً الى ماكس « اسأل ذلك الشاب ، فهو يمتلك أخفى أفكاري تماماً » (دافيد سيسيل ، ماكس : « سيرة » . بوسطن ، ١٩٦٥) .

٦- في آخر حياته « اعتكف بيربوهم مع مفضلية من القرن التاسع عشر : ميريدث ، هنري جيمس ، ترولوب » . (المرجع السابق) .

٧- مقتبسة من « معالجات للرواية » جمع روبرت شول (سان فرنسيسكو ، ١٩٦١) .

٨- انظر الفصل الأول ، « البحث عن الشكل » (١٩٦٧) .

٩- كولريدج ، « السيرة الأدبية » ، الفصل ١٦ .

١٠- « نقد كولريدج لشكسبير » جمعه م . رايزور (١٩٣٠) .

١١- ١٢- المرجع السابق .

١٣- مقدمة « آخر أيام بارست » (بوسطن ١٩١٤) .

١٤- « السيرة الأدبية » ، الفصل ١٦ .

الأوربيون

اتجاهات النظرية الروائية الاوربية في القرن العشرين

جون هالبرين

كانت النظرية الروائية الأوروبية في خمسين عاماً الماضية أو نحوها متنوعة ، وأحياناً انتقائية ، وأصيلة إلى حد أن المسح المختصر مضطر إلى الاقتصار على الاتجاهات العامة . وفيما أنا بصدد بسط عدد قليل من الاهتمامات والتناولات العامة للنظرية الروائية الأوربية في القرن العشرين ، بالاقتصاد الممكن في هذا العام ، سأناقش باختصار شديد ، موجزاً كلّ الايجاز ، بعض كتابات ستة من ألمع النقاد المنهجيين للرواية ممن يبدو لي عملهم دالاً دلالة عامة على اتجاهات وطرق النقد النظري للرواية في أوربا ، كما كان شديد التأثير في تشكيلها — وهؤلاء هم : جوزيه أورتيغا إي غاسيه ، جورج لوكاش ، فيكتور شكلوفسكي ، رونالد بارث ، جورج بوليه ، ألان روب غرييه .

نظرية الرواية الأوربية الحديثة تعنى بالنتيجة الخلقية للصلة بين القاريء والنص أقل من عنايتها الواضحة بالصلة الفلسفية بين الروائي والمادة الخام لحرفته . وأفضل أن أضع أورتيغا أولاً لأنه ، في رأيي ،

أنصع النقاد « التلقائيين » وأكثرهم منطقية وتماسكاً . وقد ألف كتاباً مختصراً يمكن لنقاد الرواية أن يعودوا دوماً إليه ، فضلاً عن أنني أرى فيه نموذجاً ممتازاً عن التنازلات النظرية للرواية في هذا القرن في أوربا محاجة أورتيغا صافية وغير معقدة نسبياً . فهو يرى أن الرواية نوع مستقل ، أو على الاقم ينبغي أن يكون من الوجهة المثالية غير متطابق مع الواقع الخارجي . يقول في كتابه « نزع الا نسانية عن الفن وملاحظات عن الرواية » (١٩٥٢) ، ان الرواية عند تأسيس عالمها الداخلي الخاص ينبغي أن تزحزح وتلغي العالم المحيط بها . يتوجب على الكاتب أن يمتع قارئه ويخلبه بعالم روايته المستقل ؛ يتوجب على الرواية أن تحررنا من عالمنا وتسمح لنا بالهجرة إلى العالم التخييلي ، ثم تبقينا هناك وتمنعنا من العودة . الرواية «الكتيمة » بحق مختومة بطلسم يمنع عنها الواقع الخارجي ، فيتوجب عليها أن تنسينا كل واقع إلا ذاك الواقع في الرواية . وبما أن الروايات الافتراضية (الفكرية) والروايات التاريخية لا تتيح لنا الهروب من عالمنا فهي لذلك من نوع فرعي أدنى — لأن الفن لا يحاكم بصفته «نتيجة متعالية » أو تدقيقاً تاريخياً بل بموجب صفاته الجمالية (١) كما أن الرواية المنقطعة عن الواقع لا تستطيع أيضاً أن تبشر بفلسفات سياسية معينة أو أن تتعامل بتطفل مع علم الاجتماع والدين والعلم . ان الرواية حين تؤسس واقعها الخاص بها تكون بالفشل أكثر الانواع الأدبية «واقعية » . هكذا يحاج أورتيغا ، واضعاً الكلمة الاخيرة بين هلالين على الدوام لأن الواقع الحرفي ذاته — كما يقول في « تأملات عن دون كيشوت » (١٩١٧) — لا يستطيع أن يمتعنا ؛ وأقل منه مقدرة على امتاعنا مجرد نسخه . ان ما يستطيع أن يمتعنا ، وما يمتعنا فعلاً هو « البسيكو

لوجيا الخيالية » ، عقول الشخصيات التخييلية الماثلة في عالم الرواية.

يميز أورتيغا بين « شكل » العمل الفني و « مادته » . ويقول إن الفن لا يعيش إلا في شكله ؛ وصفات الرشاقة فيه يجب أن تصدر عن بنيته ، عن عضويته ، وليس عن موضوعه . العمل الفني يتجلى فقط في الشكل الذي يفرضه على مادته أو موضوعه . كل هذا بطبيعة الحال لا يعني أن على الروائي أن يتجنب « الافكار » ؛ بل يعني أن استعماله لها يجب أن يكون محصوراً ضمن العالم الداخلي لروايته . ففي روايات دوستويفسكي مثلاً نجد أن الافكار الدينية والسياسية ليست ببساطة عوامل فعالة في صلب العمل ، بل تظهر فيه مع الشخصية التخييلية ذاتها مثل وجوه الابطال أنفسهم وعواطفهم المتقدة . ويذهب أورتيغا إلى أنه لا يجوز اخبارنا ما هي أفكار الشخصيات ، فمثل هذا الفعل انتهاك للتشخيص وللافكار معاً ، لأن الافكار مدفونة في التشخيص ، أو يجب أن تكون كذلك . فيجب دائماً أن نرى لا أن نسمع أخباراً . اذن فقيمة الرواية الجمالية تعتمد بصورة جوهرية على المهارة التي يقدم بها الروائي شخصياته إلينا. ففي أفضل الروايات ترفض الشخصيات أن تلائم نفسها وفق أفكارنا عنها ، مما يجعلها مستقلة عنا ، ويجعلها تظهر لنا على أنها واقعية مؤثرة تتجاوز حتى خيالنا (٢) . واذن فما يجعل دوستويفسكي عظيماً وبلزاك وسطياً هو أن شخصيات بلزاك مجرد نسخ عن الناس في الواقع ، فهي تستمد مادتها الخام من الحياة ذاتها ، في حين أن شخصيات دوستويفسكي ممكنة بكل بساطة ، وبذلك توحي « بشكل » الحياة بدلاً من مادتها الواقعية (٣) .

لعل لوكاش أكثر عناية بمادة الحياة الواقعية . وفي الحقيقة أنه

من أرومة الاخلاقيين . فهو يرى في الأدب وفي الافكار قدرة على البعث الروحي للجنس البشري . غير أن اقترابه من الرواية سياسي وتاريخي في جوهره ، وليس خاقياً ؛ بما يعني أن له منظوراً ذا منهج فلسفي ، ففي « دراسات في الواقعية الأوربية » (١٩٣٥ — ١٩٣٩) يخبرنا بأن «كل شيء سياسة » وأن الرواية الواقعية هي الشكل الفني الذي درس أكثر من غيره للتعبير عن صلة السياسة والتاريخ بالحياة . أكثر ما يعجب لوكاش في الواقعية الأوربية قدرتها ، كما في أبطال بلزاك وتولستوي، على انتاج رجال ينطبق عليهم وصف ألفرد كازين بأنهم « خارقون ، لا بسبب انعزالهم كعزلة أبطال الأدب الرومانتي ، بل لأن كل ما يضطرب في الصراعات الاجتماعية في زمنهم قد استحال إلى وعي دراماتيكي (٤) » . وقد عرض لوكاش مرة ثانية الخطوط الرئيسية لاعجابه بالواقعية الأوربية بصورة أكثر إحكاماً وإيجازاً في « معنى الواقعية المعاصرة » (١٩٥٨) . الفكرة المركزية في كلا الكتابين هي أنه ما من عمل فني يمكن أن يظل كتيماً تجاه البيئة التاريخية والسياسية التي كتب فيها . يقول لوكاش إن الواقع الاقتصادي والسياسي يلد دائماً بنية أدبية مطابقة (٥) . وهو يحاج حجاجاً متواصلاً في كتبه ، وبخاصة في « التاريخ والوعي الطبقي » (١٩١٩ — ١٩٢٣) ، لمصلحة التزام الفن والفرد بمقتضيات الصراع السياسي (وبالتالي الاجتماعي) ولتحقيق الوعي الفردي من خلال وضع تاريخي ملموس . وهكذا ، وكما يشير جورج شتاينر ، فان لوكاش يعد من رواد الوجودية الفرنسية الحديثة (٦) .

ان ضغط المجادلة في كتب لوكاش بعد منتصف العشرينات ماركسي بصورة واضحة في « الرواية التاريخية » (كتب مابين ١٩٣٧ و ١٩٦٢)

مثلاً ، يشرح ما يسميه « الانحلال » من الواقعية إلى الطبيعية في رواية القرن التاسع عشر الفرنسية بحدود الآثار المفسدة للرأسمالية . فقد ازداد القمع الذي يمارسه رأس المال ، وازداد شعور الفنان بالاغتراب عن محيطه ، وتحول ادراكه للواقع إلى ادراك جشع . فبدلاً من أن يختار الفنان مادته شعر ، كما حدث لزولا ، بأنه مضطر إلى وصف كل شيء . وما إن ازداد تخصص الرأسمالية واستقلالها وصار الوجود القومي أكثر تجزؤاً وتصنعاً ، حتى تحتم على الفنان أن يرخي قبضته على الخصوصي ويجد نفسه منفصلاً عن حقائق الابداع وايقاعاته العضوية . وهذه هي الطبيعية .

أعظم اسهام مفرد قام به لوكاش في نظرية الرواية دراسته اللامعة قبل أن يصبح ماركسياً « نظرية الرواية » (١٩١٤ — ١٩٢٠) ، وقد تركزت على الصلة بين الرواية والزمان — الزمان بوصفه لحظة تاريخية وطغياناً للساعة معاً — كما ركز على صراع الفرد مع واقعه الاجتماعي أحد الامور التي تعين طبيعة هذا الصراع ونتيجته هي النوعية (والكمية) العقلية عند البطل التخييلي . هل هي أضيق بكثير من مجتمعه ؟ أوسع جداً ؟ الرواية في ذروتها الملحمية ستواجه هذه القضية ، لأن الشكل الملحمي ذاته ، كما يحاج لوكاش ، تعبير عن العلاقة بين العقل والعالم . إن لوكاش يرى هوية الشكل الملحمي في الرواية وهي تنشأ من اغتراب البطل عن العالم الخارجي ، عن عالم غاب عنه الإاه ، وأقيم على أساس «استقلال الباطن » ، وهو صنف الوجود الوحيد المتاح للبطل المستلب(٧) يحس لوكاش بوجود سخرية دائمة وأحياناً مرة في حقيقة أن الكاتب يعرف أن بحث شخصياته عن المعنى ، عن القيم في مجتمعها ، بحث باطل

في مجتمع يعيش بدونها . فالفنان العظيم يعرف كم أن العالم تقليدي ، يعرف نواقص الهداية الأخيرة إن وجدت ، يعرف مدى المثالية في قيمه . فبطل الرواية الملحمية الحقة هو بالتعريف وبالضرورة رجل مجنون من نوع ما ؛ فعليه أن يبحث عن قيم ذات معنى دون أن يعرف على الدوام عم يبحث وماذا سيجد . فغالباً لن يجد شيئاً . إن الزمان بتدخله المستمر بين الانسان وعالمه يسهم في هذه العملية ، عملية التفسخ المستمر. فالبحث عن القيم في عالم متفسخ ، والتعارض بين مجتمع تقليدي وبطل يستمر في البحث عما لا يمكن أن يوجد ، يعرّف عند لوكاش البنية الملحمية للرواية الواقعية . ومع ذلك فثمة دائماً أمل بالنسبة للوكاش، أمل نهائي يتجلى في وجود الأمل ذاته ، أمل في مايدفع الفرد إلى مواصلة بحثه ، أمل في الوعد بأن العقل البشري قد يغدو في نهاية الأمر واعياً لعلاقته بالقيم المجردة ، مهما كانت هذه العلاقة غير محددة . إن تفاؤل لوكاش يؤكد إلى أقصى حد شدة الصدام بين الانسان المؤمن بمصير أسمى ، بامكانية أرفع ، وبين المجتمع الذي لا يرتفع إلى مستوى إيمانه ، ولا يرتفع حتماً ونهائياً بروحه إلى مستوى ذاته .

إن النقد الأدبي المكتوب من منظور عقيدة سياسية خاصة ليس غريباً في عصرنا . غير أن معظمه مشوه بالتحامل . ونقد لوكاش مثال موفق لما يمكن أن يحدث حين يتجاوز التعقل الهوى . كما يجب أن يتضح لنا أن لوكاش في مناقشته للصلة بين السياسة والمجتمع المعاصرين وبين مضمون الروايات ، لا يوحي بأن التخييل يتولد من محاكاة العالم الواقعي . فالتخييل عند لوكاش يعكس ولا يحاكي . إن الواقع المعاصر الذي يحدد بمقياس عام بنية الأدب ، يفعل فعله في التخييل بشكل تمزيق

غالباً . فنبدأ بالعالم الخارجي ونتتهي بالرواية . والعملية معكوسة في الرواية التمثيلية التقليدية — أي أن الروائي يبدأ بعالمتخيليلي يزدادتشا بهاً مع العالم الخارجي كلما تقدمت الرواية . ففي روايات جورج إيليوت مثلاً ، نحس غالباً بأن الروائية تنسخ عن وعي ما تراه بحسب طريقة الرسامين الهولنديين . ويرى لوكاش أن العالم المعاصر يطبع نفسه في عالم الرواية على الرغم من مقاصد الفنان الواعية . وقد قال بول دومان إن لوكاش يحرر نفسه من « التصورات المسبقة عن الرواية بوصفها محاكاة للواقع ، بحسب اعتقاده بأن الشكل الروائي لا علاقة له بصورة الطبيعة : فهو يقوم على فعل الوعي وليس على محاكاة الموضوع الطبيعي » (٨) .وأخيراً فان اوكاش أقل عناية بالتخييل من حيث كونه يقدم دروساً في السلوك الخلقي ، وأكثر عناية به من حيث كونه يقدم استبصارات في الوقائع السياسية للبيئة التي أبدع فيها وتأثير تلك البيئة على وعي الانسان .

يرى بعضهم أن المذهب الشكلي الروسي أكثر أشكال النقد الأدبي تأثيراً في القرن العشرين . فلا جدال تقريباً بأن له بعض الصلات مثلاً بالنقد الأمريكي الجديد ، وبالبنيوية الفرنسية ، وبالحركة البنيوية عامة. وهي حركة بدأت في أواخر العقد الأول بفريق من النقاد الروس ممن رغبوا ، على خلاف لوكاش ، في فصل الأدب عن السياسة . فحاجوا بأن الفن مستقل ، واقترحوا بأن يتجاهل النقد الأدبي الأسباب والنتائج الاجتماعية ، وادعوا بأن الشكلية والماركسية لا تتناسبان لأن الأولى تشرح الوجود من الداخل والثانية من الخارج . ويشبه الشكليون الروس النقاد الجدد في عدد من النواحي ، فقد هاجموا الأبحاث الأكاديمية، ودعوا إلى عزل النقد الأدبي عن الاهتمامات التاريخية والفلسفية

والاجتماعية ، وسعوا إلى استبدال الاهتمام التقدي التقليدي بالأسس التاريخية والفائدة الاجتماعية والمضمون الفكري بتحليل البنية الأدبية . وادعوا أن المنهج الشكلي علمي وغير ايديولوجي وملموس ؛ وكان تركيزه دائماً على العلاقات الداخلية السائدة « ضمن » العمل الفني . وقال الشكليون إن مهمة الناقد الرئيسية دراسة الطرق التي استعمل بها الكاتب الكلمات والمحسنات اللغوية ، أما أمور أخرى كالأخلاق وعلم النفس فغير واردة في هذا المجال . قاوم الشكليون الحركات الرمزية التي سبقتهم بعقود من الزمان ، واحتجوا بأن أهمية المحسنات الأدبية تكمن في القيمة التي تجسدها هي ذاتها وليس في أي معنى إضافي قد تجلبه معها (٩) .

هذا الفريق الذي ضم بوريس توماشفسكي ، بوريس إيخنبوم ، رومان جاكوبسون ، وآخرين ، ربما كان أهم عضو فيه فيكتور شكلوفسكي الذي جادل في مقالة خصبة مبكرة بعنوان « الفن من حيث هو تقنية » (١٩١٧) بأن الفن العظيم بدلاً من أن يجعل غير المألوف مألوفاً لنا : « ينزع الالفة » — أي أنه يطور تقنيات « تعيق » الفهم وبالتالي تستدعي إليها الانتباه وتقسر القاريء على تكرار محاولته في الفهم . ويقول شكلوفسكي إن التركيز على تقنيات أدبية نوعية يعني ادراك عالم الكاتب بادراك الكاتب نفسه أثناء العمل . إن نزع الألفة يضطر القاريء إلى ادراك التقنية بجعل المألوف يبدو غريباً واستدعاء الانتباه إلى غرابته من خلال التلاعب بالألفاظ وتركيب الجمل والاستعارات وحيل أدبية أخرى (١٠) .

يحاج شكلوفسكي بأن قيمة الفن تكمن في أنه يمكننا من اختبار

فنية الموضوع ؛ أما الموضوع ذاته فغير مهم . فالتقنية ذاتها ،وليس ما « تعنيه » ، تحتل دائماً مكان الصدارة المطلقة عنده . ومثل أورتيغا ، يعتقد شكلوفسكي أن الفن ينبغي أن يجذب انتباهنا ويحتفظ به ضمن عالمه الخاص ؛ « فالمعنى » لن يوجد الا ضمن ذلك العالم ، وليس خارجاً عنه ألبتة . واذن يغدو الادراك غاية بذاته ، أما « الخاقية » فتكمن في الادراك المكتمل ، والفن سجل ومناسبة لذلك الادراك . وأعظم الأدب تأثيراً هو أنه يجعل الانسان مدركاً الى حد استثنائي . ومهما يكن من أمر ، فالفن يعلم الانسان عن عالمه أقل مما يعلمه عن عالم الفن ذاته . فالشكليون يشددون دائماً على العالم الأدبي أكثر من العالم الواقعي . فالعالم الأدبي في حد ذاته نوع مستقل بالقوة .

والبنيويون الحاليون في باريس أكثر تخصصاً في تناولهم للبنية . فعند كل من رولاند بارث ، جاك ديريدا ، جيرارد جينيه ، تشغستان تودورف ، وزملائهم من البنيويين — وقد يكون التعميم صعباً وخطراً — يقع الطريق الى فهم العمل الفني عبر تحليل لغته . وقد غدا المذهب البنيوي اليوم علماً للغويات في عديد من مظاهره . فالبنيويون الفرنسيون يدعون الى عودة الاهتمام النقدي بمقولات اللغة ومشكلاتها الاساسية — الى أمور كضمير المخاطب وزمن الفعل ، وعلم الاصوات . والبنيوية في العديد من تجلياتها قد تكون في تحليلها للأدب ، مشدودة برباط وثيق الى نظم علم الانسان أو التحليل النفسي أو الميتافيزيقا . وقد تكون ببساطة اما انطباعية أو ظاهراتية . في بعض الأحيان تعني بالانسان أو البنى الأدبية التي يوحي بها العالم الخارجي . وعلى كل فان مايبقى منها على الدوام دعوة لاتلين للعودة الى النص ، لأنها ترى فيها تقطيراً لتجربة

الكاتب بأكملها ودلالة عليها . ان وحدة عمل فني ، في هذا الضرب من النقد ، تعرف على أنها تعين نفسي أو اختياو ميتافيزيقي أدى الى ظهور هذا العمل . ولما كانت الكتابة ذاتها نتاج عقل لاواع الى حد كبير، ولما كانت البنيوية تشدد غالباً على أسس البنية الباطنة — أي على العقل اللاواعي الذي ينتج بنية خاصة — فان النقاد البنيويين يميلون الى اعتبار كل مايكتبه كاتب جزءاً هاماً من مجمل انتاجه ، وهم يبحثون عن اشارات واشعارات حيثما كان وكيفما اتفق . وبسبب اهتمام البنيوية بهلوسات الكاتب اللاشعورية ، فانها تتشبث عند الأفكار أو الصور المعاودة التي تنحو الى توضيح تلك الهلوسات . فهي اذن ترى الكتابة وكأنها نسق من الاشارات ، واللغة كأنها دليل الى نفس الكاتب .

ربما كان رونالدبارث أكثر البنيويين الباريزيين تميزاً في الوقت الراهن وهو يلح في كل مايكتب على فكرة أن الانسان لا يستطيع أن يوجد قبل اللغة أو بمعزل عنها ، فهي دائماً تعبيره عما حوله . في دراسته « عن راسين » (١٩٦٣) ، في مجلده الضخم « مقالات نقدية » (١٩٦٤) . في دفاعه عن النقد الفرنسي الجديد ضد هجمات ريموند بيكار وآخرين (النقد والحقيقة ، ١٩٦٦)— وحتى قبل أن يكون بنيوياً حين رد على سارتر (الكتابة في درجة الصفر — ١٩٥٣) حيث جادل بطريقة شكلية حسنة ، في سبيل فصل الأدب عن التاريخ — في كل ذلك ، أصر بارث مرة بعد مرة أن اللغة هي التي تضع تعريف الانسان وليس العكس. وهو يحاج بأن الثقافة في كل مجالاتها لغة هي ذاتها نسق عام من الرموز . لذلك فان علم ثقافة موحد متاح للنقاد الذين سيدرسون لغة الأدب .

وعند بارث ، يمكن أن تشاهد اللغة وتستعمل كأداة لموت الكاتب

واختفائه – هذه احدى أفكاره الأثيرة . وأي كلام أدبي هو « في مجمله عملية خاوية تعمل تماماً دون أن تطلب املاء ها بشخص المحاور : من الناحية اللغوية ، ليس الكاتب أكثر من انسان يكتب ، تماماً مثلما أن « انا » ليست أكثر من الانسان الذي يقول « أنا » (١١) . وعند بارث أن ما يظهر في كتاب ليس ببساطة صوت الكاتب ، انه « صوت خاص ، مؤلف من عدة أصوات لا يمكن التمييز بينها » ؛ ان الأدب حصراً « اختراع الصوت الخاص الذي لا نستطيع أن ننسبه الى أي أصل خاص : الأدب هو ذلك الحياد ، ذلك التأليف ، ذلك الانحراف الذي يفرفيه كل موضوع ، الفخ الذي تضيع فيه كل هوية ، وهو يبتديء بهوية الجسد الذي يكتب » (١٢) . ويحاج بارث بأن اللغة تتحدث وليس الكاتب الذي يوجد « متزامناً مع نصه » ، والذي لا يستطيع أن يسبق أو يتجاوز مايكتب ، والذي « لا يشكل بأي حال الموضوع الذي يضمه كتابه » . ان الوجوه المتعددة لأي نص أدبي لاتلتحم عند الكاتب بل عند القاريء ، فهو الذي يجمع في قراءته للكتاب الأصوات العديدة التي تؤلف النص ذاته ، والشيء النهائي عند بارث أن « الحياة تستطيع فقط أن تحاكي الكتاب ، أما الكتاب ذاته فهو فقط نسيج من اشارات ، من محاكاة ضائعة ، ، لانهائية ، بعيدة (١٣) .
وهذا تعبير لا تخطئه العين عن قلب البنيوية لعملية المحاكاة القديمة ، وتشديدها على استقلال العمل الفني ذاته ، وهذا ينظر اليه على أنه محاكاة باهتة لا للحياة الواقعية بل للمكونات العديدة التي تتألف منها الحياة ذاتها .

ان بارث ، شأنه شأن اخوته من البنيويين ، يتعامل غالباً مع الصوت بشكل نوعي ، وهو يعرفه بأنه الطريقة التي يتأثر بها موضوع الفعل اللغوي بالفعل (ينظر الى الكاتب وكأنه وكيل الفعل) ، وبالشخص ، وهو يراه على أنه شيء شخصي ملازم « أنا – انت » أو غير شخصي (هو ، هي) . وبدراسة الطرق التي يتناوب بها الشخصي وغير الشخصي ويتواجدان في الكلام ، يميز بارث غالباً بين أصوات الكاتب والرواية والابطال . فمثلا ، حيثما نجد « أنا » ، فقد لا تكون هي ذاتها شيئاً واحداً بالنسبة للكاتب والقاريء ؛ ويقول بارث ان مهمة الناقد اكتشاف الصلة بين « أنا » وكل شيء آخر ، « للوصول الى لب العلاقة اللغوية التي تجمع الكاتب بالآخر . . . فان استكشاف اللغة ، بتوجيه من اللسانيات والتحليل النفسي والادب يتوافق مع شرح الكون ، لأن الأدب ذاته علم اللغات البشرية » (١٤) .

وأخيراً فان بارث أيضاً نموذج للبنيوية الفرنسية في انشغاله بمشكلة ازدواجية الزمان في الأدب . وهو يفرق باستمرار الزمن اللغوي عن الزمن في التقويم ، مشدداً على التمييز بين النسق الزماني للكلام (المتعين بالصلة بين المتكلم وكلامه) والنسق الزماني للتاريخ (السرد الذي يعيد عرض الاحداث الماضية) . ويستكشف نقده الأدبي غالباً بنية الزمان المتعددة الايقاعات وتضميناتها في نص أدبي معين .

والبنيوية الفرنسية تشابه الشكلية على الأقل في لامبالاتها بكل من ملاءمة المحاكاة والتفاعل الخلقي بين نص أدبي وجمهوره .

كلمة السر في النقد الأدبي عند جورج بوليت وزملائه في مدرسة جنيف – مارسيل ريموند والبرت بيغين وآخرين – هي : « الوعي » .

فبوليت الذي لعله أبرز النقاد الوجوديين الفرنسيين اليوم يرى أن الأدب هو وعي الكاتب لا أكثر ولا أقل ، وقراءة الأدب جولة في عقل مؤلفه . وفي ثلاثة كتب رئيسية — « دراسات في الزمان البشري (١٩٤٩) ، البعد الداخلي » (١٩٥٢) ، « تحولات الدائرة » (١٩٦١) — يصر بوليت أن تقدير نوعية وعي الكاتب مهمة لاغنى عنها في نقد الرواية . ويقول ان المرء يجب دائماً أن يبحث عن الملحوظة الأساسية في الهوية الذاتية الفريدة في كل شخص . الرواية العظيمة تصور الحياة كأنها نمو أو امتداد للعقل ؛ وكل شيء آخر فيها قليل الأهمية . وبوليت قليل العناية بالخصائص الجمالية في الرواية بحد ذاتها ، شديد العناية بشكل السيكولوجيا البشرية . على هذا النسق ، يكون غرض النقد الأدبي تبين هوية ذلك العنصر الفريد الذي هو الوعي كما يكشف عنه عمل الكاتب . وفعل الابداع ذاته يعرف بأنه الوعي آخذاً شكلا ، ويغدو النقد وعياً لوعي آخر ، تداخل ذاتيات العقول ، فلا عجب أن لقب نقاد جنيف بلقب « نقاد الوعي » (١٥) .

يحاول بوليت في نقده أن يعيد ابداع المراحل التي يتوصل فيها الكاتب الى الاحساس بوجوده الواعي . وبؤرته نوع التجربة الإنسانية عند الكاتب ، ويرى في الأدب أفضل تحقيق لتلك التجربة . وفي معارضة للبنيوية ، يوصي بوليت باهمال النقد للموضوعات الشكلية المعتادة في التمحيص النقدي كالقول الشعري وتركيب الجمل ؛ وهو كناقد يسعى الى أن يكتشف في النص الواقع غير الموضوعي بمجمله للكاتب بوصفه ذاتاً .

التجربة المشتركة التي يتبارى الأدب والنقد في التعبير عنها هي

في العادة هدف التحليل الأدبي عند بوليت . وان أموراً كالمقارنة التاريخية أو المضاهاة الأدبية ، مع أنها قد تكون وسيلة القاريء للتوصل الى « مفترق طرق » ، فانها عند بوليت ليست غاية مقصودة لذاتها . وقل ان اهتم بوليت بالبنية الأدبية في حد ذاتها ، وأقل من ذلك اهتمامه بصلة البنية بالعالم الخارجي . ومن الصحيح أن كتاباً آخرين من مدرسة جنيف يمضون أبعد من بوليت في تحليل وجوه منفصلة من الشكل الأدبي . غير أن أكثر ما يستأثر باهتمامات بوليت طريقة الكاتب في الادراك الحسي بعد استبعاد كل الشروط .والموضوعات : أي ، الوعي الصافي (١٦) . ومرة أخرى نبتعد جداً عن الميول الخلقية والمحاكاة عند الاوغسطيين وأوائل الفيكتوريين (١٧) .

يرى روب غرييه أن الواقعية الأدبية ليست بالنوع ولا بالكلية نتيجة المحاكاة أو الاستقلال ؛ فبينما يبدو وهو يفضل التناول المستقل على المحاكاة ؛ فان نظرته الى « الواقعية » في جوهرها تتصف بالعطالة بلون معنى أصيل أو مكانة ثابتة . فهو يعتقد أن الواقعية الأدبية ينبغي ألا تركز على الأعماق بل على السطوح ، لأن السطوح هي كل ما هنالك . قد تعالج الرواية الواقعية «بسيكولوجيا»خيالية، ولكن ينبغي التأكد من من أنها تتعامل مع العالم الذي تتخيله شخصياتها وليس مع العالم الذي تعيش فيه بالفعل — فهذا يوجد فقط في البعد الخارجي . ان الشخصيات « ترى » فقط ماتبتكر ، ولا شيء سواه . وعندما يخفق المذهب الواقعي في أن يكون « واقعياً » فلأنه يفشل في توضيح هذه الحقائق والاقرار بها . « الواقع» عند غرييه غير ملموس،لا يمكن تعريفه ، بحيث لا نستطيع حتى أن نسميه عبثاً . ولئن كان العالم المادي غريباً عن الانسان مثلا ،

فهو اذن غريب عن الانسان ، ويكون القول بأنه مأساوي أو بلا معنى قولا يخلع عليه معنى عن طريق المغالطة . ويتساءل روب غرييه ، لماذا يجب أن يكون كل شيء شيئاً آخر ؟ ولماذا يجب على كل شيء أن يعني شيئاً ؟ الواقع موجود ، (اطالة الجملة تحريف) ، وبهذه الطريقة ينبغي تصويره في « الكون المقبل في الرواية » . ويضيف بأن الشخصيات ستبقى ببساطة « هناك » مدة طويلة بعد « التعليقات . . . سوف تترك في مكان آخر » (١٨) . وعند غرييه الذي لايثق بنقاد الأدب ، أن أعظم التخييل هو الذي يستمر في التملص من فهم القراء المحترفين — ومن هنا جاء اعجابه غير المحدود بكافكا .

ومهما يكن من أمر ، ففي تعليق عن نفسه كروائي ، كشف روب غرييه ، المحايد عادة ، عن خبيئة نفسه حين فضل مدرسة الاستقلال على مدرسة المحاكاة . وبعد أن أقر بأن التخييل ابتكار « لعالم جديد » ، قال :

أنا لا أنسخ بل أنشيء . وهذا هو الطموح القديم عند فلوبير : أن تصنع شيئاً من لاشيء ، شيئاً قائماً بذاته لايحتاج إلى الاتكاء على أي شي خارج العمل الفني . . . وقد ولد من هذا الرأي راوية من نوع جديد : لم يعد يوجد انسان يصف أشياء يراها ، ولكنه في الوقت ذاته انسان يبتكر الأشياء حوله ويرى مايبتكر . وما إن يتشابه هؤلاء الأبطال — الرواة أقل تشابه مع « الشخصيات » حتى يكذبوا فوراً . . . (١٩)

وبما أن الرب وحده يستطيع أن يكون « موضوعياً » ، فان الرواية بالتعريف نوع ذاتي كلياً في نظر روب غرييه . فالانسان راوية عن نفسه (٢٠) . . . وفي مكان آخر كان شديد الوضوح في التأكيد على عقيدته ضد المحاكاة ، بأن كل التخييل تخييل :

إن قوة الروائي تتألف بالضبط من أنه يبتكر ، وأنه يبتكر بحرية تامة دون أي نموذج . والأمر المدهش في التخييل الحديث أنه يؤكد هذه الميزة تأكيداً متعمداً إلى درجة أن الابتكار والتخيل يغدوان إلى حدما موضوع الكتاب ذاته . . . الفن لايقوم على حقيقة موجودة ، وفي وسع المرء القول إنه لايعبر عن شيء سوى نفسه . فهو يبدع توازنه الخاص به ومعناه الخاص به أيضاً . إنه قائم بذاته وإلافشل (٢١)

واذن فعند غرييه أن الفنان يبتكر « دون أي نموذج » ، والفن لايعبر عن حقيقة مسبقة بل يعبر عن نفسه فقط ، وهذا كاف فالفن لا يحاكي ولا يعني ولا يعلم ، انه ببساطة يوجد .

لعل الواقعية الشكلية هي البذرة المكونة للنقد الأنكلو- اميركي قبيل القرن العشرين . وتشاهد في هذا القرن في أوربا بوصفها وظيفة ونتيجة لعالم داخلي مبتدع في العمل الفنّي ذاته ، بحيث يكون « واقعة » وتأثيره معتمدين على المهارة التي يبدع بها الكاتب عالمه من المادة الخام المتاحة لأي فنان يبدأ دونما تحيز خلقي قائم على المحاكاة . لعل مثل هذا النقد يبعد أكثر من مجرد مائتي عام عن « حيوات الشعراء الانكليز » .

*

الملاحظات

١ــ قارن ، اعتقاد فلوبير بأن الرواية ينبغي أن تكون محايدة من حيث الأسلوب اذا كان لها أن تتوصل الى الشمول .

٢ــ قارن ، شكاوى هاردي المتكررة (في « القراءة المقدمة للتخييل » ١٨٨٨) من أن جعل الشخصيات مثالية يسلبها من صحة المشابهة بالواقع ، بأن يجعلها تبدو لنا أشد ألفة من أن تثير فضولنا أو اهتمامنا . كما أن فرضية أورتيغا لاتبعد في هذا المضمار عن مفهوم شكلوفسكي في « نزع الألفة » ــ انظر فيما يلي الملاحظة رقم ١٠.

٣ــ أثار كتاب أورتيغا رد فعل تجلى في كتاب (اريك أورباخ: «تمثيل الواقع في الأدب الغربي » (١٩٤٦) . وهو يمثل مع الكتاب التالي أفضل القليل المتبقي من النقد القائم على المحاكاة في العقود الأخيرة .

والكتاب المقصود من تأليف و . ج . هارفي « الشخصية والرواية » (١٩٦٥(، ويتضمن تفنيداً مطولا وممتعاً لآراء أورتيغا .

ومع أنني أجد كتاب أورباخ مشوقاً ، منيراً ، ومقنعاً في الأغلب ، فانني لم أضعه في هذه المناقشة لأنه ــ في رأيي ــ لايمثل نموذجاً للتناولات الأوربية الحديثة في الرواية ، فهذه التناولات بشكل عام لاتعتمد على المحاكاة .

٤ــ مقدمة للطبعة الأمريكية الأولى من « دراسات في الواقعية الأوروبية » (١٩٦٤) .

٥ – من أجل تناول قريب نوعاً من تناول لوكاش ، انظر كتاب أورباخ السالف الذكر « المحاكاة » . وعلى كل فان اورباخ يقصر معظم جهده على فحص الطرائق التي يتفاعل بها أسلوب الكاتب مع بيئته الاجتماعية والتاريخية ، ويكون نتاجاً لها الى حد كبير . وهذا عنده المصدر المولد للفن المحاكي . أما رأي لو كاش في المصدر المولد فمختلف نوعاً ما كما سوف نرى .

٦– انظر مقدمة شتاينر للجزء المسمى « الواقعية في أيامنا » (١٩٥٧) ، فهي من أكثر التعليقات على عمل لوكاش اثارة . وأنا أدين لشتاينر بالكثير مما قلته عن لوكاش في هذه الفقرة وما بعدها .

٧ – انظر بول دومان ، « نظرية الرواية عندجورج لوكاش » « العمى والبصيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر » (١٩٧١) .

٨– المرجع السابق .

٩– انظر التعليقات الممتازة التي وسعتها في مناقشتي ، عن الشكلية الروسية بعامة وشكلوفسكي بخاصة ، من تأليف لي ليمون و ماريون ريس ، « النقد لدى الشكلية الروسية : أربع مقالات » (١٩٦٥) .

١٠– من المهم ملاحظة أن كلا من هاردي وأورتيغا يحاجان ضد « الألفة » الزائدة – ولو كان في ذهن كل منهما برهان مختلف . ومن أجل تطبيق شكلوفسكي لمبادئه انظر مقالته : « تريسترام شاندي لشتيرن ونظرية الرواية » (١٩٢١) ، وفيها يجادل بأن شتيرن يستعمل « نزع الألفة » في انعدام ترتيبه للتسلسل الطبيعي مما يساعده على رواية فيها أكثر الحبكات وأقل القصص ، ويلفت النظر الى التقنية كوسيلة لايضاح منظور الكاتب الى عالمه .

١١– « وفاة الكاتب » في كتاب « عالم متقطع : كتابات

مختارة عن الوعي المعاصر » تحرير سالي سيرز وجورجينا لورد (١٩٧٢)

١٢ — المرجع السابق .

١٣ — المرجع السابق .

١٤— « هل الكتابة فعل لازم ؟ » في كتاب « لغات النقد وعلو لانسان : مخالفة البنيوية » تحرير ريتشارد ماكسي (١٩٧٠) .

١٥— انظر مثلا ، سارة لاوال ، « نقاد الوعي » (١٩٦٨) ، ومن هذا الكتاب أخذت مناقشتي عن جورج بوليت .

١٦— كان بوليت واضحاً بشكل خاص في هذه الناحية من تفكيره .

١٧— المرجع السابق .

١٨— « مستقبل الرواية » (١٩٥٦) مقالة نشرت في « نحو رواية جديدة » .

١٩— « من الواقعية الى الواقع » في الكتاب السابق . وهو يؤيد رأيي بأن فلوبير كان أول كاتب أرهص في نظرياته عن التخييل بالموقف والمزاج وبالكثير من نظرية الرواية الحديثة . فقد تحدث عن تأليف « كتاب عن لا شيء . . . كتاب بدون موضوع » .

٢٠— « رواية جديدة وانسان جديد » في الكتاب السابق .

٢١— « عن حدة أفكار طواها النسيان » في الكتاب السابق . حيث نجد تشابهاً واضحاً بين فلوبير وروب غرييه . ولكن من المهم مقارنة مقالة روب غرييه « من الواقعية الى الواقع » (١٩٥٥) بالفصل الافتتاحي من « سجل شخصي » لكونراد (١٩١٢) ، يقول فيه :

« في مخيلة الانسان فقط تتخذ كل حقيقة وجوداً فعالا لا ينكر. فالتخيل وليس الابتكار أفضل معلمي الفن بوصفه حياة » .

تناولات للتخييل
نخبة وصفية للبيبليوغرافي

جون هالبرين

تمثل القوائم التالية فهارس جزئية لعناوين قد تفيد من يرغب في المزيد من البحث عن مسائل نظرية وشكلية أثارتها المقالات الماضية وقد حذفت منها المقالات والمختصرات ؛ وقصدت باختيار دراسات مطولة إلى اتاحة المزيد من المطالعة ، فهي لا تمثل مسحاً شاملاً للموضوع.

يستحسن بالدارس أن يبدأ بعدد من النظرات غير المتحيزة نسبياً . أهمها وأوسعها ، دافيد ماسون ، « الروائيون الانكليز وأساليبهم » (١٨٥٩) ، وهذه من أوائل الدراسات التي تقرن التخييل ببعض التقنيات البلاغية ، كما أن التحليل الشكلي يرتبط عادة بالشعر . لسلي سنيفن ، «ساعات في المكتبة » (لندن ، ١٩٠٤) ، مقالات كتبت بمنظور أواخر القرن التاسع عشر في الرفض الغريزي للواقعية المحض . فرنون لي ، « فصول في الفن والحياة »(لندن ، ١٩١١) يتوسع كتابها في مناقشة بعض المشكلات الشكلية . إي . م . فورستر ، « وجوه الرواية » (لندن ، ١٩٢٧) معالجة كلاسية للأسس البنيوية في التخييل. مورتون زابل ، «الحرفة والشخصية : نصوص ومناهج ، ورسالة في التخييل الحديث » (نيويورك ، ١٩٥٧) . بربارا هاردي ، « الشكل المناسب »(لندن ،

١٩٦٤) وفيه تعرف بعض النواحي الجذرية في بنية التخييل ثم تربطها
ء. التحليل النقدي بعدد من الروايات الهامة :

الدراسات العامة الأخرى التي كتبت خلال خمسين عاماً الاخيرة تولي اهتماماً خاصاً للمسائل الشكلية : كارل غرابو ، « تقنية الرواية» (نيويورك ، ١٩٢٨) . ادوين مورنر ، « معالجة للرواية » (لندن ، ١٩٤٧) . برنارد دي فوتو ، « عالم التخييل » (نيويورك ، ١٩٥٠) . ريموند ويليامس ، « مطالعة ونقد » (لندن ، ١٩٥٠) .

بين التناولات الاكثر نظرية وتحيزاً للشكل التخييلي المصادر العشرة التالية التي تشكل مجموعة شديدة التنوع ، وبالتالي نظرات متضاربة عظيمة الفائدة مما يجعلها مقدمة عامة موجهة نحو نظرية الرواية : مقالات هنري جيمس ومقدماته متاحة في طبعات كثيرة ، أهمها طبعة البروفسور بلاكمور « فن الرواية : مقدمات نقدية بقلم هنري جيمس » (نيويورك ١٩٣٤) ، وليون إيدل في « مستقبل الرواية : مقالات في فن التخييل» (نيويورك ، ١٩٥٦) وتضم مجموعة جيدة من مقالات جيمس ومراجعاته . في « صنعة التخييل » (نيويورك ، ١٩٢١) يطبق برسي لوبوك مبادىء جيمس النقدية على عدد من أفضل الروايات العالمية في دراسة يميزها الوضوح والبصيرة — في الحقيقة ان قواعد جيمس للشكل قد عبر عنها مريده بتماسك يفوق أحياناً ما لدى الداعية نفسه . إديث وارتون ، « تأليف رواية » (نيويورك ١٩٥٢) تردد صدى جيمس ولكن لها مناقشة أصيلة لبعض القواعد النظرية .

المؤلفات الاربعة التالية ذات طبيعة عامة تساعد الدارس في متابعته للنظرية الأدبية . آي . إ . ريتشاردز ، « فلسفة البلاغة » (نيويورك ١٩٣٦) . ر . س . كرين ، « لغة النقد وبنية الشعر » (تورنتو ، ١٩٥٣) . كينيث بورك ، « فلسفة الشكل الأدبي » (نيويوروك ،

١٩٥٧) . أوستن وارين ورينيه ويليك ، « نظرية الأدب » (نيويورك ، ١٩٤٩) وأخيراً ثمة عملان رائعان الأول من تأليف روب غرييه ، « نحو روايةجديدة » (مترجم في ننويورك ١٩٦٥ (. وكتاب سوزان سونتاج « ضد التفسير ومقالات أخرى » (نيويورك ، ١٩٦٩) .

ثمة كتابان ممتعان يعالجان معالجة فلسفية مقداراً متنوعاً من الروايات والروائيين ــ وان كانا شديدي الاختلاف . رامون فرنا نديز ، « ر سائل : مقالات أدبية » (نشر أولاً بالفرنسية ، ١٩٢٧) . فيفان مرسييه ، « الرواية الجديدة » (نيويورك ، ١٩٧١) .

بين الدراسات التي تهتم باللغة الأدبية ــ كدليل إلى الدقة في المحاكاة أو التكامل الشكلي ــ نقدم القائمة التالية ، وعلى رأسها نصان كلاسيان ، هما : ميدلتون موري ، « مشكاة الأسلوب » (لندن ، ١٩٢٧) ، ومميزات ، « الإيقونة اللفظية » (لكسينغتون ، ١٩٥٤) . واين بوث ، «بلاغة التخييل » (شيكاغو ، ١٩٦١) . دافيد لودج ، « لغة التخييل : مقالات في النقد والتحليل اللفظي للرواية الانكليزية » (نيويورك ، ١٩٦٦) ، يطبق هذا الكتاب بذكاء مبادىء الاسلوبيات الحديثة في تحليل النصوص الروائية . وثمة نصان كلاسيان في المحاكاة لا يمكن تجاهلهما ، هما : إريك أورباخ ، « المحاكاة : تمثيل الواقع في الأدب الغربي » (برينستون ، ١٩٤٦) . و . هارفي ، « «الشخصية والرواية» (ايثاكا ، ١٩٦٥) .

تعنى دراسة المحاكاة نوعياً بالأمور السياسية والاقتصادية والاجتماعية بوصفها مظاهر تعيينية للشكل . إرفينغ هاو ، « السياسة والرواية » (نيويورك ، ١٩٥٧) ، وأكثر من عشر كتب للوكاش ، أفضلها

«نظرية الرواية » (نشر أصلاً بالألمانية ١٩٢٠ ، ثم بالانكليزية ١٩٧١)، «دراسات في الواقعية الأوربية » (لندن ، ١٩٥٠) ، « الرواية التاريخية» (لندن ، ١٩٦٢) .

المعادل الممتاز للنقد القائم على المحاكاة يمكن أن يوجد في كتب : أورتيغا إي غاسيه ، وبخاصة دراسته اللامعة « تأملات في دون كيشوت» (نشر بالاسبانية في ١٩١٤ ، بالانكليزية ١٩٦١) ، و « نزع الانسانية عن الفن » (نشر بالفرنسية في ١٩٢٥ ، برنستون ١٩٤٨) .

القائمة التالية بالعناوين تمثل نقداً يمكن نعته بأنه شكلي ، ويضم أعمال نقاد جنيف ، وإخوتهم من البنيويين ، وأسلاف الفريقين من الشكليين الروس وإخوتهم من دارسي الاسلوب .

على رأس هذه القائمة مؤلفات رولاند بارث ، وخاصة « الكتابة في درجة الصفر » (باريس ١٩٥٣ ، بالانكليزية ، لندن ، ١٩٦٧) . جورج بوليت ، « دراسات في الزمان الانساني » (بليتمور ، ١٩٥٦) « المسافة الداخلية » (بلتيمور ، ١٩٥٩ (. ستيفن أولمان ، « الاسلوب في الرو ايةالفرسية » (أوكسفورد ، ١٩٦٤) . تزفتان تودوروف ، «نظرية الأدب » (باريس ، ١٩٦٥) هيليس ميلر ، « الشكل في الرواية الفيكتورية » (نوتردام ، ١٩٦٨) .

ثمة مدخل ممتاز إلى البنيوية يؤكد ارتباطها المبكر بالعلوم . الفه جان بياجه بعنوان « البنيوية » (نيويورك ، ١٩٧٠) . فريديرك جيمسون «سجن اللغة : عرض نقدي للبنيوية ، والشكلية الروسية » (برنستون ، ١٩٧٢) . بول دومان ، « العمى والبصيرة : مقالات في بلاغة النقد المعاصر » (نيويورك ، ١٩٧١) . سالي سيرز وجورجينا لورد ، «عالم

متقطع : كتابات مختارة في الوعي المعاصر » (نيويورك ، ١٩٧٢) وفيه مجموعة أصيلة من النقد الشكلي .

ثمة دراستان هامتان في الشكل الأدبي للرواية : ألان فريدمان ، «دورة الرواية : الانتقال إلى التخييل الحديث » (نيويورك ، ١٩٦٦) . فرانك كرمود ، « الاحساس بالأجل: دراسات في نظرية التخييل » (نيويورك ، ١٩٦٧) .

وتوجد ثلاث دراسات متفرقة : مارسيل بروست ، « ضد سانت بوف » (باريس ، ١٩٠٩ (تدافع عن تناول النقد والأدب بطريقة تتجنب استخدام السيرة . روبرت همفري ، « تيار الوعي في الرواية الحديثة » (بير كلي ، ١٩٥٤) نورثروب فراي « تشريح النقد » يقدم مدخلاً ممتازاً للنقد الاسطوري – الشعري .

وإلى المهتمين بالروابط والعلاقات بين الأدب والسينما ، نقدم : مرغريت غوندا أورتمان ، « التخييل والشاشة » (بوسطن ، ١٩٣٥) . سرجي إيزنشتاين « شكل الفيلم : مقالات في نظرية الفيلم » (ترجم في نيويورك ، ١٩٤٩) . أندرياس دينوم . « الفيلم بوصفه سرداً : صلة الفيلم بالرواية » (غير منشور في جامعة كاليفورنيا) فرد هارولد ماركوس ، « الفيلم والأدب : تعارض في الوسيلة » (سكرانتون ، ١٩٧١) .

المساهمون

والتر ألان :

روائي وناقد . أستاذ الدراسات الانكليزية فيجامعةأولستر .مؤلفاته كثيرة منها « أرنولد بينيت وجورج إيليوت والرواية الانكليزية : تاريخ نقدي موجز » ، « الرواية الحديثة في بريطانيا والولايات المتحدة »، «الغرب الملحاح » ، وهو يعمل الآن في تأليف كتاب عن القصة القصيرة في الانكليزية .

إرفينغ بوخن

أستاذ الانكليزية في جامعة ديكنسون ، مؤلف « اسحاق باشيف سينغر و الماضي الخالد » و « المخيلة المنقلبة » . نشر كثيراً عن الأبحاث عن الكتاب الامريكيين والانكليز في القرنين التاسع عشر والعشرين ، كما عمل رئيساً لجمعية االغة الحديثة في نورث إيست .

ليون إيدل

أتم مؤخراً الجزء الخامس من كتابه عن « حياة هنري جيمس»، ويتعلق برسائل الروائي . وقد حقق العديد من مؤلفات جيمس ، بما فيها « المجموعة الكاملة من قصصه » و « المجموعة الكاملة من مسرحياته » ، كما كتب أيضاً عن جويس ، ثورو ، فولكنر ، ويلا كاثر و « الرواية السايكولوجية الحديثة » . يعمل أستاذاً في جامعة هاواي .

لسلي فيدلر

أستاذ االغة الانكليزية في جامعة نيويورك الحكومية في بوفالو ، مؤلف عدة روايات وعدة كتب في النقد ، منها « الحب والموت في

الرواية الامريكية » ، « االعب العاري بالكروكيت » ، « عودة الامريكي المختفي » . آخر كتبه « الغريب في كتابات شكسبير » ، يشتغل حالياً بدراسة أسماها « ماذا كان الأدب ؟ » .

ريتشارد هارتر فوجل

أستاذ الانكليزية في كارولينا الشمالية . مؤلف عدة كتب عن الأدب الانكليزي والاميركي ، منها « مخيلة كيتس وشلي » ، « فكرة النقد عند كولريدج » ، وله دراسات عن هوثورن وملفيل . كان رئيس جامعة تولين

ألان وارن فريدمان

أستاذ مساعد في جامعة تكساس . مؤلف « لورنس دريل ورباعية الاسكندرية : الفن للنخب » . نشر العديد من الدراسات وهو يشتغل الآن في كتاب « الوجوه المتباينة : الصفة الخلقية للشكل في الرواية الحديثه .

روبرت ب. هيلمان

كان رئيس قسم اللغة الانكليزية في جامعة واشنطن (١٩٤٨ —١٩٧١) من كتبه « أمريكا في الروايات الانكليزية ١٧٦٠ — ١٨٠٠ » ، « هذه المرحلة العظيمة » ، « الشرك العظيم » (الكتابان الاخيران عن شكسبير).

أليس ر. كامينسكي

استاذة الانكليزية في جامعة نيويورك الحكومية . ألفت « النقد الأدبي عند جورج هنري لويس » ، ولها كتب في المنطق .

فرانك كرمود

أستاذ الأدب الانكليزي الحديث في جامعة لندن . من كتبه ، « الاحساس بالأجل » ، « الصورة الرومانية » .

دوروثي كروك

محاضرة في كامبريدج . مؤلفة « ثلاثة تقاليد في التفكير الخلقي » . « محنة الوعي عند هنري جيمس » ، « عناصر المأساة » ، تشتغل الآن في دراسة موسعة في فلسفة النقد الأدبي .

جورج ليفين

رئيس الدائرة الانكليزية في كلية ليفينغستون . مؤلف « حدود التخييل » ، « فن النثر في العصر الفيكتوري » ، يشتغل الآن بدراسة « أعراف الواقعية في التخييل » .

أ . والتون ليتس

رئيس معهد الدراسات الانسانية في جامعة برنستون . مؤلف « فن جيمس جويس » ، « جين أو ستن : دراسة في تطورها الفني » ، « استبطان المسافر : التطور الشعري عند والاس ستيفنس » ، « الرواية الأمريكية الحديثة : مقالات في النقد » .

جون . و . لوفبرو

أستاذ مساعد في الانكليزية في جامعة بوسطن . مؤلف « ثاكري وشكل الرواية » .

روبرت برنارد مارتن

أستاذ الانكليزية في جامعة برنستون . مؤلف عدة كتب عن العصر الفيكتوري وأدبه ، منها « روايات شارلوت برونتي : لهجة الاقناع » ، « غبار المعركة : حياة تشارلز كينغزلي » . وهو مؤلف لأربع روايات . يشتغل الآن « بنظرية الملهاة في العصر الفيكتوري » .

ماكس ف . شولتز

رئيس الدائرة الانكليزية في جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، مؤلفاته تدور حول الشعراء الرومانتين الانكليز والرواية الاميركية المعاصرة . منها « الأصوات الشعرية عند كولريدج » ، « رواية النكتة السوداء في الستينات : تعريف تعددي للانسان وعالمه » .

والتر . ف . رايت

أستاذ الانكليزية في جامعة نبراسكا . جمع مقالات كونراد ومقدماته . مؤلف « الحساسية في النثر التخييلي الانكليزي ١٧٦٠ — ١٨١٤» ، « الفن والجوهر عند جورج ميريدث » ، وله كتب عن جيمس، هاردي ، أرلوند بينيت .

مارفين مودريك

مؤلف « جين أوستن : السخرية دفاعاً واكتشافاً » و « في الثقافة والأدب » . يعمل الآن أستاذ للانكليزية في معهد الدراسات الابداعية بجامعة كاليفورنيا .

جون هالبرين

مدير الدراسات العليا في اللغة الانكليزية في جامعة كاليفورنيا الجنوبية . مؤلف « لغة التأمل : أربع دراسات في روايات القرن التاسع عشر » . « الأنانية واكتشاف الذات في الرواية الفيكتورية » . يشتغل الآن بدراسة روايات ترولوب .

الفهرس

* * *